PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE
55 RUE SAINT-DOMINIQUE PARIS-VII[e]

" CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

# REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

QUATRIEME ANNEE
1952
IV

OLIVIER PERRIN ÉDITEUR
198 BOULEVARD SAINT-GERMAIN PARIS-VII

# LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

*Présidents :*
† Auguste Rondel (1933-1934)
† Ferdinand Brunot (1934-1936)
Doyen honoraire de la Faculté des Lettres, Membre de l'Institut
Gustave Cohen (1937-1938)
† Louis Jouvet (1938-1951)

COMITÉ DIRECTEUR
*Président d'Honneur :* Jacques Rouché
*Président :* Léon Chancerel
*Vice-Président Honoraire :* J.-G. Prod'homme
*Vice-Présidents :* Raymond Cogniat, Gustave Cohen, Georges Jamati.
*Secrétaires :* Jean Nepveu-Degas, Rose-Marie Moudouès.
*Archiviste :* Mme Madeleine Horn-Monval.
*Archiviste adjoint :* André Veinstein.
*Trésorier :* Gustave Fréjaville.
*Trésorier adjoint :* Georges Larché.
*Membres du Comité Directeur :* Mmes Marie-Jeanne Durry, Hélène Leclerc, MM. Louis Allard, Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, Paul Blanchart, Jacques Chailley, Jacques Chesnais, Xavier de Courville, Henri Gouhier, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Léon Moussinac, Jean Pommier, Robert Rey, Pierre Sonrel, Philippe Van Tieghem, André Villiers.

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société. Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de Mlle Jeanne Laurent, Sous-Directrice des Spectacles et de la Musique, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives, de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Direction des Relations Culturelles, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

## LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(*Suite page 3 couverture.*)

REVUE DE LA SOCIETE
D'HISTOIRE DU
THEATRE
QUATRIÈME ANNÉE
IV

Avec ce numéro s'achève l'exercice 1952.

Nous prions les membres de notre Société qui n'auraient pas encore acquitté leur cotisation pour l'exercice 1953 de vouloir bien l'adresser sans retard à :

**M. le Trésorier de la Société d'Histoire du Théâtre**
**55, rue Saint-Dominique - PARIS-VII^e^**

**C.C.P. PARIS 1699-87**

★

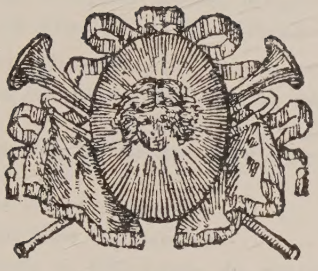
Quelques collections 1948-1952 sont encore disponibles au prix de :

| | |
|---|---|
| 1948-1949 | **600 francs** |
| 1949-1950 | **1.000 francs** |
| 1950-1951 | **1.000 francs** |
| 1951-1952 | **1.000 francs** |

★

Quelques collections complètes (sauf le N° 1) du BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉATRE (1933-1941) sont également disponibles au prix de **3.900 francs.**

Pour l'étranger, prière de joindre **200 francs** pour frais d'envoi.



# REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

QUATRIÈME ANNÉE

IV

MCMLII

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

# *SOMMAIRE*

## THÉATRES POPULAIRES DE MARIONNETTES
### en marge de l'Exposition du Musée des Arts et Traditions Populaires


**Les Marionnettes, art populaire,** par G.-H. Rivière ..... 313

**Documents conservés au Musée des Arts et Traditions Populaires** ..... 316

**Le Musée International de la Marionnette à Lyon,** par Claude Dalbanne ..... 317

**Notes techniques,** par Jacques Chesnais ..... 333

**Extraits du Manuel du Bon Guignoliste** ..... 337

**Documents pour servir à l'histoire du Guignol Mourguet** (d'après les enquêtes de Mlle Vincent et Pierre Soulier) .... 338

**Documents pour servir à l'histoire des marionnettes lilloises - Louis et Gustave de Budt - Edmond Thuyschaewer** (d'après les enquêtes de Pierre Soulier) ..... 346

**Les crèches : Besançon, Aix-en-Provence, Toulon** ..... 356

**La mort d'un marionnettiste,** extraits des Mémoires inédits d'Emile-Isidore Pitou ..... 367

**Le Théâtre Séraphin** ..... 370


## COMMUNICATIONS


**Costumes pour la représentation du Mystère de la Vendicion de Joseph, 1560** (Ernest Coyecque) ..... 373

**Troupes circulantes en Bretagne au XVII^e^ siècle** (Dr Merle). 375

**Contrat entre un auteur-acteur, un jardinier et un peintre du Roi** (Y. M.) ..... 376

**Le thème du rêve dans le Clitandre de Pierre Corneille et The Dreame de Donne,** par Pierre Legouis ..... 377

**A propos du paradoxe de Diderot,** par André Villiers..... 379

**Mademoiselle Mars urbaniste,** par Ernest Coyecque..... 381

**Les villes d'eau et la circulation comique** (R.M. M.)..... 382

**Sur la mort de Dorvigny,** par Tristan Rémy..... 382


## IN MEMORIAM


**Camille Corney,** par Paul Blanchart..... 385

**Livres et Revues** ..... 387

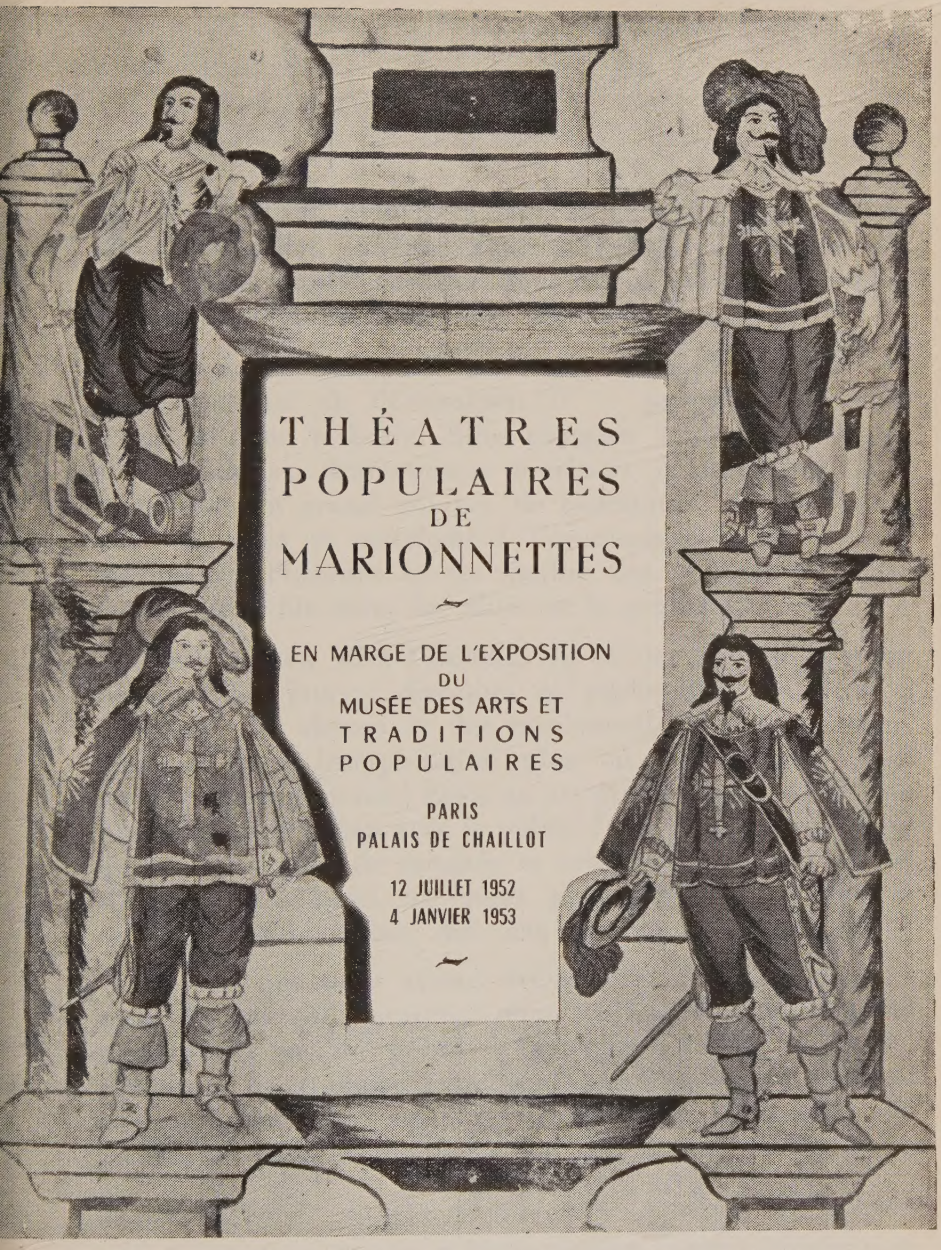
**Bibliographie** ..... 410

Dans notre prochain numéro

**GASTON BATY**

*NOTES ET DOCUMENTS*

*rassemblés par Paul Blanchart*




THÉATRE LOUIS DE BUDT

Affiche passe-partout. (*Coll. A.T.P.*)

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/revue-dhistoire-du-theatre_1952_4_4

UNE EXPOSITION a eu lieu en 1952 au Palais de Chaillot, dédiée aux « Théâtres populaires de Marionnettes ». Elle nous est un titre à apporter à ce numéro, le message de notre musée.

« Les marionnettes — écrivais-je dans la préface du *guide-catalogue de l'Exposition* (1) — proposent un sujet d'une extrême richesse. Elles engagent tout à la fois les arts plastiques, dramatiques, musicaux et littéraires, elles mobilisent un grand nombre de techniques, elles plongent dans le passé et marchent à l'avant-garde, elles reflètent les mœurs, l'histoire et les mythes des civilisations, elles tendent leur fils entre les élites et le peuple ».

Quelle est en effet l'étendue du clavier dont le marionnettiste doit jouer : direction et exploitation du théâtre, exécution des décors et des marionnettes, mise en scène, régie et enfin interprétation plus ou moins libre, voire création du répertoire ! Est-il un art dramatique qui entraîne une telle communion avec le public ? Est-il un art populaire qui mobilise tant de facultés et recourt à tant de moyens d'expression ? Est-il un sujet plus digne de retenir la sollicitude d'un musée des arts et traditions populaires ?

Le plan que nous avions dressé avec Pierre Soulier — celui de nos collaborateurs dont les enquêtes, poursuivies pendant dix ans, ont permis à l'exposition de voir le jour — s'efforçait de traduire cette complexité et de révéler ces aspects humains du sujet, qu'il s'agisse de l'économie, des techniques de manipulation et de fabrication, du répertoire

(1) Georges-Henri Rivière et Pierre Soulier, *Théâtres populaires de marionnettes*. Guide catalogue de la 4e Exposition temporaire du Musée des arts et traditions populaires. — 12 juillet 1952-4 janvier 1953. Paris, Edition des Musées nationaux, 1952.

et des gens de théâtre. On m'excusera de revenir ici, très brièvement, sur quelques-uns des caractères auxquels nous avons attaché le plus d'importance.

D'abord la fonction des marionnettes. Les rapprochements opérés dans l'introduction historique devaient mettre en lumière, selon nous, quelques étapes dans l'évolution théorique de cette forme d'art. « Leur fonction la plus archaïque est de participer à des cérémonies magico-religieuses. A un stade plus avancé, elles enseignent aux peuples les grands événements de son histoire mythique et réelle. Longtemps, elles adhèrent aux cycles du calendrier. Au terme de leur évolution, elles divertissent et passionnent un public enfantin. Dès longtemps, elles exercent sur les puissants leur verve satirique ».

Le Wayang javanais et le Guignol parisien, confrontés au seuil de l'exposition, soulignaient cette diversité fonctionnelle. Ils affirmaient aussi l'identité d'essence, au travers des continents, des théâtres de marionnettes : l'un des mécanismes les plus puissants que l'art ait donné à tous les hommes pour stimuler leurs représentations et libérer leurs forces créatrices. Fidèles à notre programme de base, nous avons fait une exposition française, mais nous avons voulu, à la faveur d'un tour du monde, qu'elle dégage ce message de fraternité humaine.

L'art populaire est-il, comme certains l'insinuent en bien ou en mal, une manière d'entité autonome, détachée de toute contingence, ou participe-t-il, comme nous le croyons, au mouvement général des civilisations, forme vivante qui reçoit et donne ? Passionnante question, à laquelle l'exposition a cru répondre, lorsqu'elle a confronté à une estampe de Schongauer, initiatrice d'un thème iconographique de la tentation de Saint Antoine, son écho en plein XIX[e] siècle : une scène de marionnettes foraines. Ou encore lorsqu'elle a évoqué la vieille légende de Faust, joué aux marionnettes et inspirant à Gœthe son chef-d'œuvre.

Il me reste, répondant au vœu de la Société d'Histoire du Théâtre, à dire quelques mots de nos intentions quant au

programme du Musée des Arts et Traditions Populaires, en ce qui concerne les marionnettes. La mise en œuvre en est assujettie, comme par le passé, au concours des marionnettistes. L'exposition nous a démontré, une fois de plus, que nous pouvions compter sur eux.

Les enquêtes de Pierre Soulier — on en trouvera plus loin l'énumération — seront poursuivies. Nous nous efforcerons avec lui d'en élargir les aspects sociologiques et psychologiques.

M^lle^ C.-M. Dubois, chef de notre service musicologique, procédera sous peu à l'enregistrement phonographique, dans leurs lieux de travail, des principaux directeurs de castelets.

Les collections d'objets, marionnettes, décors, accessoires seront développées, tant au bénéfice de notre musée national qu'à celui des musées régionaux intéressés, en particulier Lille, Amiens, Paris, Aix-en-Provence, Besançon, Nice. Sans jamais manquer de donner une place de choix à l'établissement à la création duquel notre musée s'est associé et que dirige, sous les bienveillantes auspices du Président Herriot, M. Claude Dalbanne : le *Musée international de la Marionnette*. A peine né au sein du Musée historique de Lyon, il cherche un cadre à la mesure de ses destinées.

Faisons enfin ce rêve dans un rêve : un théâtre de marionnettes, en ce musée de plein air que nous espérons recevoir aux portes de Paris, vrai musée vivant, s'il accueille ces êtres vivants entre tous, les marionnettes.

GEORGES-HENRI RIVIÈRE,
*Conservateur du Musée National des Arts et Traditions Populaires, Directeur du Conseil International des Musées* (Unesco).

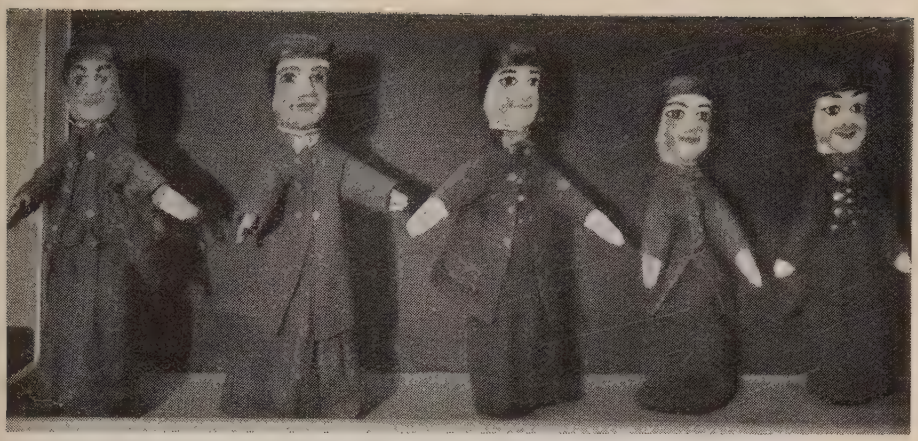
# *DOCUMENTS*

## Répertoire sommaire des documents et enquêtes conservés au Musée des Arts et Traditions Populaires.

Théâtre Dulaar-Roussel, enquête et matériel. — Guignol Mourguet (Lyon), direction Pierre et Ernest Neichthauser, enquête, don d'une marionnette (1). — Rosati Picards, enquête (2). — Tréteaux Lafleur, enquête et matériel. — Théâtre de Budt (Lille), enquête et matériel. — Thuyschaewer, enquête et matériel (3). — Théâtre Géo Condé (Nancy), quelques marionnettes (4). — Bellesi (Paris), enquête. — André Blin (Paris), enquête. — Théâtre Caroli (Paris), enquête. — Robert Désarthis (Paris), enquête. — Lucien Deutchlé (Paris), enquête et lot de pièces manuscrites. — Auguste Guentleur (Paris), enquête. — Mme Horward (Paris), don au Musée des A.T.P. de photographies et documents divers et achat par ce musée du théâtre de marionnettes à gaine et du théâtre de marionnettes à fil (5). — Yves Joly (Paris), monographie. — Théâtre des Buttes-Chaumont (Paris), direction Emile Labelle, enquête, photographies diverses, achat du théâtre et du matériel par le Musée des A.T.P. (6). — Labusquière-Véra Idelson (Marseille), enquête. — Théâtre Pajot-Walton, enquête. — Le vrai Guignol Parisien (direction Paul Papot), achat du matériel par le Musée des A.T.P. (7). — L'Eden Baby, square des Batignolles (Paris), direction Pouly, achat de la plus grande partie du matériel (7). — Guignol des Tuileries (Paris), direction Francis Raphard, enquête, achat de documents concernant la fabrication des marionnettes à gaine. — Marcel Temporal (Paris), enquête. — Théâtre Emile Pitou, enquête. — Prosper Delemaine, enquête, documents divers, programmes, textes de pièces. — Maurice Dormon (Amiens), enquête, dons de documents divers et d'un Lafleur. — René Villeret (Amiens), enquête.

---

(1) Achat d'un théâtre complet destiné au Musée de Lyon.
(2) Documents divers conservés au Musée d'Amiens.
(3) Une partie de ce matériel est destiné aux Musées de Lille et de Lyon.
(4) Id. à Lyon.
(5) Une partie du matériel est conservé à Lyon.
(6) Le théâtre sera conservé au Musée de Lyon ainsi que quelques poupées.
(7) Une partie conservée à Lyon.



(*Phot. A.T.P.*)

GUIGNOL

*De gauche à droite :* Guignol de Laurent Mourguet, 1808; Guignol de Victor Villerme-Dunand, 1850; Guignol de Durafour, fin du XIX^e^ siècle (*M.I.M. Lyon*); Guignol du Théâtre Josserand, vers 1905 (*Coll. Jean Brunel*); Guignol de Pierre et Ernest Neichthauser, 1937 (*M.I.M.*)

# LE MUSÉE INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE A LYON

*Depuis longtemps, le Musée Historique de Lyon possédait quelques marionnettes des théâtres lyonnais de Guignol et de la Crèche, des théâtres parisiens de Séraphin et de Maurice Sand, ces dernières données, à la demande du Président Herriot, par Mme A. Loth-Sand.*

*Au cours d'une inspection en 1946, M. Jean Vergnet-Ruiz, Inspecteur général des Musées de Province, et M. G.-H. Rivière, Conservateur du Musée national des Arts et Traditions populaires, entretinrent le Conservateur du Musée Historique de leur projet de créer un Musée de la Marionnette, à l'instar de nouveaux musées spécialisés, tels le Musée de l'Imagerie à Epinal, le Musée du Compagnonnage à Tours, le Musée du Vin à Beaune, etc. Le Conservateur fit observer que, tant à cause de la renommée mondiale de Guignol (nombreux sont ceux qui appellent toutes les marionnettes des guignols) que du fonds déjà réuni et des possibilités de trouver sur place des documents très importants chez les successeurs et parents de Laurent Mourguet, ce Musée devait être réalisé à Lyon.*

*L'idée fut acceptée et soumise au Président Herriot qui l'approuva. Immédiatement furent jetées les bases d'une réalisation prochaine et promesse fut faite de dépôts tirés des Collections des Musées nationaux. A partir d'une salle consacrée au Théâtre lyonnais de Guignol,*

*d'autres salles présenteraient des spécimens des différents théâtres lyonnais, ainsi que de théâtres parisiens et provinciaux; dans une dernière salle figureraient des maquettes de castelets et de marionnettes permettant d'étudier la construction et la manipulation. Tel a été le plan primitif.*

*A cette époque, l'Hôtel Gadagne (XVI^e^ siècle), classé monument historique, où est installé le Musée Historique de Lyon, était encore occupé par quelques locataires (en 1937, il y en avait 52). La remise en état des locaux nécessitait la démolition de toutes les cloisons qui avaient, au cours des ans, multiplié le nombre des pièces pour y loger des artisans et de petits commerçants d'un quartier très populeux. Dès qu'il eut connaissance du projet, M. Justin Godart fit don de sa collection de marionnettes et de sa bibliothèque spécialisée. Mais, malgré toute la diligence apportée, les deux premières salles ne furent inaugurées que le 30 avril 1950 et quatre autres salles le 7 juin 1952.*

## GUIGNOL, GNAFRON, MADELON

Dans la première salle sont présentées chronologiquement les marionnettes de Guignol et de Gnafron pour permettre au visiteur de suivre l'évolution du type depuis sa création jusqu'à nos jours. Les marionnettes de Laurent Mourguet (Guignol, Madelon et Gnafron) datent approximativement de 1808; elles ont été données par Pierre Neichthauser, directeur du théâtre du quai Saint-Antoine, dont la femme était la petite-fille de Louis I^er^ Josserand, gendre de Mourguet. Elles sont de la plus grande importance pour l'histoire de ces personnages, car elles permettent de mesurer la distance qui les sépare des réalisations modernes. Si la qualité du Théâtre Guignol a baissé, si les adultes ne le fréquentent plus, certains attribuent au cinéma cette désaffection; elle a peut-être une autre origine. Les montreurs, jusqu'aux temps les plus proches, ont été remarquables. Les deux Neichthauser, les derniers, ont été, Ernest avec Guignol et surtout Pierre avec Gnafron, au-dessus de tout ce qui peut s'imaginer; par leur jeu, leurs intonations, le mouvement endiablé de l'action, ils ont égalé les théâtres les plus renommés et les acteurs les plus prestigieux. L'âge est venu et ils n'ont pas formé d'élèves. Les répétitions, si indispensables, n'existent plus et chacun secoue sa poupée selon sa fantaisie, croyant la rendre plus vivante. En fait cette frénésie fatigue le spectateur et détourne son attention. Dès le début, et pendant longtemps, les représentations de Guignol se donnaient exclusivement dans des cafés, gardant ainsi l'allure populaire qu'elles n'auraient jamais dû perdre. Mais les deux théâtres lyonnais, celui du quai Saint-Antoine et celui du passage de l'Argue, aspirèrent un jour à devenir de véritables théâtres en abandonnant leur salle de café; cette élévation à la bourgeoisie fut aussi une

GUIGNOL. Marionnette ayant servi à Laurent Mourguet 1808 et années suivantes (*M.I.M.Lyon*).(*Phot. Pierre Soulier*

cause de décadence. La plus profonde blessure apportée à ce jeu populaire fut l'obligation de soumettre les pièces à l'approbation préfectorale, mesure qui aboutit insensiblement à la banalité du répertoire. Le canevas soumis à la censure libérait la broderie de cette contrainte et les échanges de bons mots et d'âpre critique contre les institutions et les hommes continuaient de s'exercer, peut-être avec moins de vérité crue, moins de violence. Peu à peu tout s'est enlisé dans la platitude avec la mode des féeries, des revues et des parodies. Les types ne pouvaient que suivre cet abâtardissement et Guignol fut souriant comme un vendeur de grand magasin, avec un air niais qui cherche à être roublard; quant à Gnafron, il devint rapidement l'ivrogne invétéré qui ramène toutes les questions à sa passion de boire.

Quel abîme entre eux et les marionnettes de Laurent Mourguet ! Guignol est un canut, c'est-à-dire un ouvrier en soie comme l'avait été Mourguet lui-même. Son air est grave, son regard triste, étonné, naïf, dans une figure franche que l'égoïsme des hommes a meurtrie. Madelon est une bonne femme rendue finaude et quelque peu acariâtre par les circonstances de la vie. Gnafron est un homme bonasse mais grincheux, parlant de la politique avec autant de compétence que chacun peut de nos jours le faire après la lecture du journal; cependant, nulle trace d'ivrognerie, au contraire, un regard assuré, intelligent. Aucune de ces figures n'est souriante. Le dessin de la bouche à lui seul exprime tout ce que contenait le masque antique, car Mourguet, pauvre canut inculte, a par son génie renoué le fil de cette tradition en traçant obliquement les bouches de Madelon et de Gnafron; chez Guignol, cette dissymétrie est moins sensible. Ainsi, suivant que la marionnette présentait son profil droit ou gauche, les commissures étaient tombantes ou relevées, changeant ainsi l'expression du visage.

Dès la deuxième vitrine, le Guignol de Vuillerme et le Gnafron de L. Josserand (vers 1855) montrent déjà les signes d'une décadence; elles ont été données par P. Neichthauser en 1949. Guignol a perdu tout caractère, il est banal, et le nez de Gnafron a grossi et s'est coloré. Le Guignol de Delisle et le Gnafron de Bruyère (théâtre du Passage de l'Argue vers 1886) accentuent les marques de cette évolution; ces poupées ont été léguées par F. Morel en 1916. Les marionnettes sculptées par Joanny Durafour pour le théâtre de la rue Port-du-Temple vers 1900 représentent un Guignol devenu déluré et un Gnafron joyeusement pochard; c'est un dépôt du Musée des Arts et Traditions populaires en 1950. Les marionnettes

sculptées par Ernest Neichthauser en 1936 achèvent cette transformation : Guignol est devenu un hâbleur et Gnafron un ivrogne plus parfait, caractère que Pierre Neichthauser a accentué jusqu'à faire croire que telle était la véritable tradition, et son Gnafron éclipsa finalement Guignol lui-même. Quant au Guignol de 1947, Ernest l'a complètement vidé de son caractère originel. Le trio du Théâtre ambulant de Bonneaux suit l'évolution précédente, mais à un registre inférieur, comme il arrive dans toute imitation.

D'autres types de Guignol sont exposés : l'un donné par Justin Godart, ainsi qu'une marionnette le représentant (Théâtre du quai Saint-Antoine), un autre sculpté par Teissier pour le Théâtre du Vieux-Lyon et donné par Moritz en 1948; il faut y ajouter un fantôme (fin XIX^e^ siècle) du Théâtre du Passage de l'Argue donné par Mandry et Stréblé en 1918, et un Canezou sculpté par Stréblé père pour le Théâtre Guignol Monchatois. Toute cette tradition théâtrale lyonnaise n'emploie que la marionnette à gaine.

## LA CRÈCHE

La Crèche a été le nom porté par de nombreux petits théâtres lyonnais tout au long du XIX^e^ siècle, mais seule la Crèche du Théâtre Joly a pu maintenir son activité jusqu'aux premières années du XX^e^ siècle. Son répertoire, en dehors de la Crèche apparentée à la Crèche provençale, était surtout composé de pièces à grand spectacle jouées avec des marionnettes à fils. Le Musée a sauvé, à la suite du don fait par M^e^ G. Tricou en 1923, les deux principaux personnages, le père et la mère Coquard, ainsi qu'un négrillon et une négrillonne de la suite des rois mages et quelques autres fragments. En 1949, les Amis de Gadagne y ont ajouté un seigneur et une dame de qualité provenant de Lafarge, dernier directeur de ce théâtre, avant qu'il soit recueilli avec sa femme, en 1932, par l'asile d'Albigny, où il est mort en 1937.

## AUTRES THÉATRES LYONNAIS

Lyon a vu naître en 1947 une autre troupe, les Comédiens de poche, dont les marionnettes à gaine ont un grand caractère. Abandonnant la tradition lyonnaise de Guignol et des têtes de bois, la troupe est composée de figures en carton-pâte avec toutes les qualités, mais aussi les défauts et ils sont nombreux, que ce genre comporte. Le Musée a reçu en don dès 1949 trois des premières marionnettes Valère, Angé-

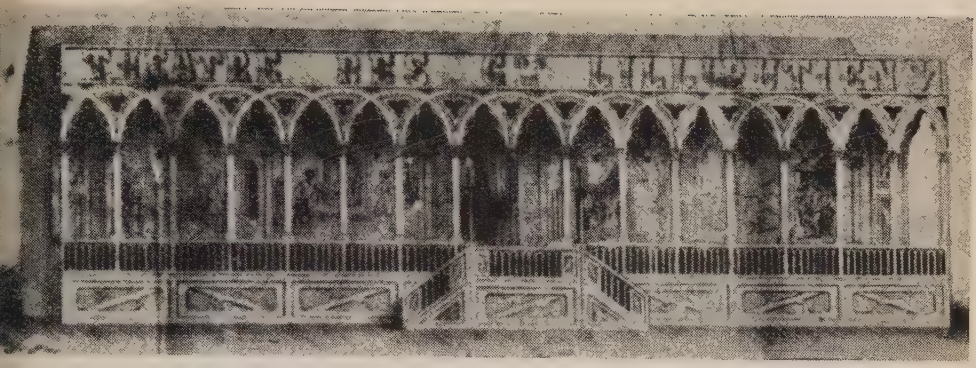
lique et un négrillon exécutés par Mounier. Pour l'instant, ce jeune théâtre est en sommeil, ayant dû quitter Lyon où sans doute il reviendra bientôt. Un autre groupement, le Clan de la Tavelle, a offert en 1950 deux curieux spécimens, l'un à gaine (le Bègue), l'autre à fils (le Pirate) avec les têtes en carton-pâte exécutées par R. Dusouchet.

Toujours de Lyon, quatre marionnettes à fils multiples et à mâchoire mobile : M. Duval usurier, le Régisseur de théâtre, la Chanteuse fin de siècle et un Nègre, proviennent du théâtre que F. Bonneaux a dirigé de 1900 à 1910. De Georges Chervin, trois marionnettes à fils : le Jongleur, le Danseur et la Danseuse arabes, sont des spécimens d'un genre qui eut son heure de succès. Quelques ombres chinoises en zinc et en carton données par E. Vial en 1927 sont les vestiges d'un théâtre d'amateurs vers 1895, en souvenir des soirées du Chat-Noir. Un ensemble de 37 cartons découpés, en clair à l'inverse des ombres, étaient projetés en fin de séance au Théâtre du Passage de l'Argue; ils représentaient des couples de danseurs des différentes régions de la France ainsi que de l'étranger, et datent de la fin du XIX^e^ siècle.

Deux maquettes de castelet démontable complètent cette présentation. L'une, petite, exécutée par Ernest Neichthauser, est munie de roues permettant au castelet, monté dans les coulisses, d'être roulé instantanément sur la scène où une représentation de Guignol prenait place entre deux numéros de music-hall. L'autre, moyenne, fabriquée par Josserand, a été donnée par sa veuve et son petit-fils Brunel en 1952; ce modèle, où tous les moindres détails ont leur place, est une réduction d'un castelet facilement et rapidement mis en place, avec le minimum d'encombrement lorsqu'il est démonté.

## MARIONNETTES DE PARIS

Les théâtres de Paris sont abondamment représentés parce que, dès l'ouverture du Musée en 1950, M. G.-H. Rivière, Conservateur du Musée des Arts et Traditions populaires, a bien voulu permettre de prélever dans sa riche documentation tout ce qui pouvait intéresser immédiatement le Musée. Parmi les trésors recueillis se trouve le Théâtre des Buttes-Chaumont au complet, marionnettes, castelet et décors. Le castelet, qui figure actuellement au Palais de Chaillot à l'Exposition des Théâtres populaires français de Marionnettes, viendra enrichir le Musée de Lyon qui a déjà recueilli un très beau Polichinelle fabriqué par Labelle, Guillaume

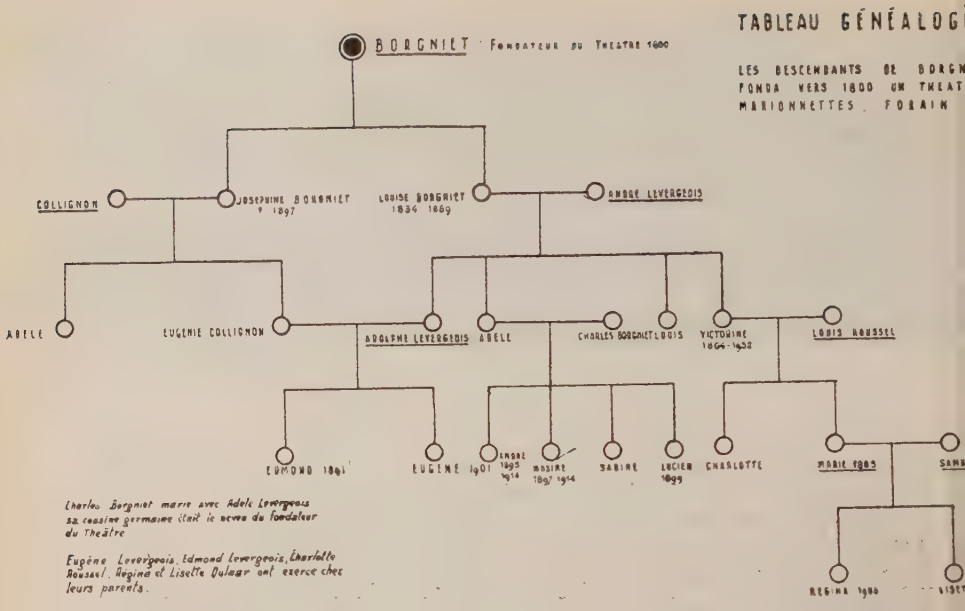


Théâtre des Lilliputiens. Vignette de papier à lettre.

(dit Guignolet), un Gendarme, un voleur, et un Guignol bien abâtardi. Du Théâtre Paul Papot sont exposés un Polichinelle, un Diable, un Guignol et un Pingouin (fin XIX^e ou début XX^e siècle). Le Théâtre Paul Jeanne a fourni une contribution très importante; d'une part les différents types de Polichinelle : Punch et Judy, Kasperl, Pulcinella et Polichinelle, d'autre part un Médecin, un Génie, un Paysan et M. Dupiton, et un accessoire très intéressant pour Lyon : un métier à tisser Jacquard pour « Guignol canut ». Le Théâtre du square des Batignolles est représenté par un bel ensemble de marionnettes de Pouly (fin XIX^e ou début XX^e siècle) : Polichinelle, le Propriétaire, Guillaume (ou Guignolet), un Cuisinier, un Diable à pattes de poulet et Guignol. De l'époque 1900, deux marionnettes du Théâtre des Lilliputiens : la Chanteuse 1900 et le Pioupiou genre Mayol; la présentation de ces deux marionnettes, dont la tête est celle du manipulateur, offrait quelque difficulté. Si pour figurer la tête avait été mis un masque grandeur nature, le visiteur aurait pu croire que telle était réellement la tête de la marionnette; la solution adoptée a consisté à placer au-dessus de la marionnette sans tête la photographie de la même marionnette avec la tête d'un montreur. Le visiteur se rend immédiatement compte de la manipulation sans qu'il lui soit besoin de lire un long commentaire.

## THÉATRES FORAINS

Le Théâtre forain d'Horward occupe deux vitrines à cause de l'emploi vers 1840 de marionnettes à fils : Polichinelle, Arlequin, Diable et Danseur russe (numéro de variétés), et plus tard, vers 1860, de marionnettes à gaine : Polichinelle, Pierrot, Arlequin, Diable, Grand'Mère et Malade.

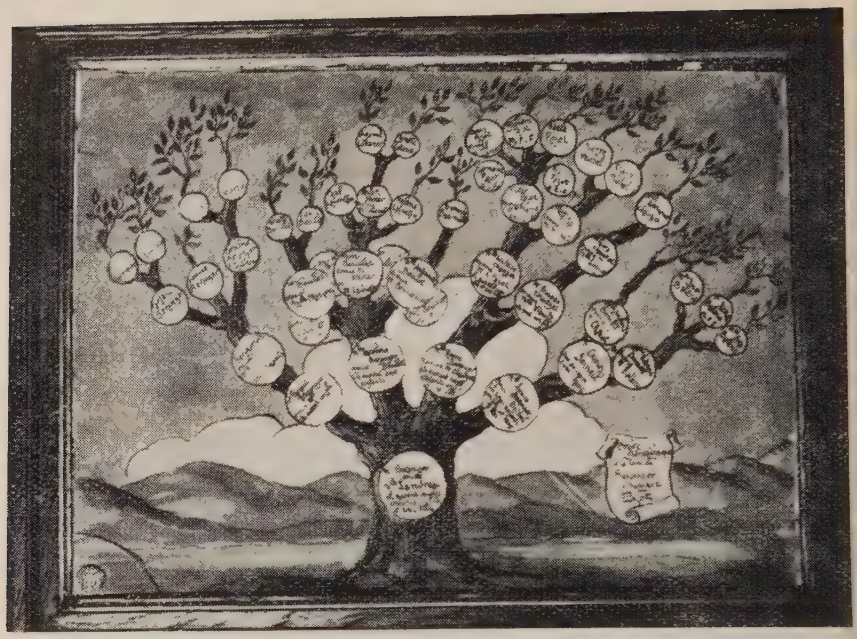



Les Théâtres forains ont suscité au XIX^e^ siècle une grande curiosité avec leurs marionnettes à transformation. Le plus célèbre, celui de Dulaar-Roussel, de Blois, a travaillé jusqu'en 1935; il descendait de Borgniet (son fondateur vers 1800), par Levergeois son gendre. Le Musée a recueilli les types les plus caractéristiques : *M. et Mme Denis en promenade, puis en cabriolet,* sujet à tringles et à fils, en tôle découpée à deux transformations, fabriqué par Louis Roussel en 1895 d'après Levergeois (Borgniet utilisait des sujets semblables); *La tentation de saint Antoine,* à tringles et fils, comprenant le saint, son compagnon familier et les quatre diables de la tentation; l'ensemble provient de Lille et a été acquis par Samuel et Marie Dulaar; *La Mère Gigogne et ses enfants,* acquisition faite par L. Roussel à J. Garat (mort à 70 ans, en 1897), était un sujet très populaire qui figure même comme dame de cœur dans un jeu de cartes grotesques édité à Paris vers 1820 (Bibl. nat., Cabinet des Estampes); Horward, Levergeois, Roussel, Pérès, Garat et Borgniet ont présenté ce numéro; *Le Rémouleur,* à tringles et fils, comprend la voiture et le dispositif d'entraînement nécessitant deux manipulateurs; L. Roussel l'a acheté à J. Garat. Le sujet semble remonter à la fin du XVIII^e^ siècle et était devenu aussi populaire que la *Mère Gigogne. La Mère Blanchard* se transformant en ballon a été l'un des plus gros succès; l'apparition de la montgol-

fière avec la disparition de la tête et de la robe à l'intérieur du ballon, tandis que les deux bras se détachent pour venir se placer dans la nacelle sous la forme de deux voyageurs, est un chef-d'œuvre d'ingéniosité. Ce numéro provient de Garat, à qui Roussel l'avait acheté. Le Squelette, le Bûcheron et la Bûcheronne du *Petit Poucet,* ainsi que le Loup du *Petit Chaperon Rouge,* complètent cet ensemble mis en dépôt en 1950 par le Musée des Arts et Traditions populaires. Qu'il soit permis de remercier M. Pierre Soulier, Chargé de mission à ce Musée, pour la communication de toute l'abondante et précieuse documentation qu'il a si intelligemment recueillie.

(*Phot. A.T.P.*)

LA TENTATION DE SAINT ANTOINE. Reconstitution de trois scènes. *De gauche à droite :* Ermitage, diables (*Dulaar-Roussel, A.T.P.*), cochon, Saint Antoine (*G. de Budt, A.T.P.*), Saint Antoine (*Levergeois, M.I.M.*), anges, gloire, Proserpine, Crésus, Pluton (*Dulaar-Roussel, A.T.P.*)



(*Phot. Pierre Soulier*)

Arbre généalogique des familles Béranger Chauzet et Pajot
(*Arch. Pajot Walton*)

## DON LOTH-SAND

Mme A. Loth-Sand, à la demande du Président Herriot, remit au Musée, en 1927, un ensemble de dix marionnettes à gaine dont le travail de sculpture des têtes est particulièrement soigné. Ces marionnettes proviennent de la Collection A. Maury, où elles étaient indiquées comme lyonnaises, ce qui était une erreur du rédacteur du catalogue. Elles forment deux groupes : l'un avec des yeux de verre, l'autre avec des yeux peints; la sculpture les différencie aussi. Punch, Polichinelle, deux Pierrots et un couple d'Anglais pourraient provenir du Théâtre de Séraphin dont Maury avait pris la succession; l'un des Pierrots, dont les yeux de verre sont tombés, est un très beau masque, finement sculpté, qui évoque le tragique de la création des Deburau. Un Bourgeois, deux Orientaux et Guignol sont certainement des épaves du Théâtre de Maurice Sand. Les trois premières marionnettes procèdent d'une même technique dans la sculpture des têtes, mais la réalisation du Bourgeois, dont les traits semblent dus à la main de Daumier, fait apparaître un détail, sur lequel insiste George Sand dans « Dernières Pages », la création

des épaules par Maurice afin que, la marionnette étant au repos, les bras ne tombent pas lamentablement. La figure de Guignol est très belle et diffère nettement aussi bien des réalisations lyonnaises que des conceptions parisiennes; malgré les différences d'expression, ce Guignol forme avec celui de Mourguet un couple dont la trace ne se retrouve nulle part.

## THÉATRES DES PROVINCES ET DIVERS

Très peu de théâtres de province sont actuellement représentés au Musée. En 1947, presque simultanément, le Lafleur de Barbier et une Sandrine furent donnés par Justin Godart et Maurice Domon apporta lui-même un Lafleur de 1933, une Sandrine et un Tchot Blaise de 1899, provenant de son Théâtre « Chés Cabotans ». Ainsi les marionnettes d'Amiens prirent la place qui leur revient car le type de Lafleur a été créé à la fin du XVIII[e] siècle, quelques années avant la naissance de Guignol. L'amitié de Marcel Provence, Conservateur du Musée du Vieil-Aix, si tôt disparu au regret de tous ses amis, permit en 1948 de recueillir dans un grenier tout ce qui pouvait encore être sauvé, soit une douzaine de marionnettes, parmi les restes de la Crèche ou du Jeu de la Saint-Jean provenant du Théâtre des Droumet et de leurs successeurs jusqu'en 1897; elles avaient été recueillies par Mlle Marie d'Estienne de Saint-Jean qui les avait utilisées pour des représentations de patronages, ainsi s'explique leur état de délabrement. En mourant, elle légua son Hôtel et tout ce qu'il contenait à l'Académie d'Aix. La marionnette aixoise a une tête en carton-pâte et souvent les mains en plomb, elle est montée sur une tige reposant sur un socle qui se déplace dans une glissière et elle est animée par des fils qui passent dans des tubes de verre encastrés dans le dos et qui, terminés par des anneaux pour les doigts, sont actionnés au-dessous de la scène. Le Musée possède deux marionnettes d'homme, dont l'un porte la barbe; ils sont vêtus de leur costume masculin, mais par-dessus ce premier vêtement les nécessités de la représentation leur ont fait endosser des robes de femme. Cinq autres marionnettes, d'un théâtre indéterminé d'Aix-en-Provence (fin du XIX[e] siècle), sont restées en cours d'exécution; une seule semble terminée. Le Théâtre de la Maison de Lorraine de Nancy, fondé en 1941 par Géo Condé, figure au Musée avec cinq marionnettes excessivement intéressantes par la réalisation des têtes qui sont en laine brodée de différentes couleurs; c'est l'œuvre d'un artiste qui n'emprunte rien à ses prédécesseurs. Le père et la mère Poucet

et le gendarme Cocogne ont été donnés en 1948 et 1951 par Géo Condé, et le Musée des Arts et Traditions populaires a mis en dépôt en 1950 le brigadier Tournevis et le Boucher de la Légende de Saint-Nicolas. Une jeune troupe de formation toute récente, Mus'Arts de Bourg-en-Bresse, est représentée par deux marionnettes à gaine fortement inspirées de marionnettes modernes (don G. Guy, 1951).

En 1928, le Musée a reçu de R. de Warsage un Tchantchès sculpté par Rixens; un autre Tchantchès sculpté par F. Bouchat, dont il porte les initiales gravées sur ses sabots, a été donné en 1947 par Justin Godart, et les Amis de Gadagne ont offert en 1946 un grand Chevalier de la Table Ronde. Ainsi est représenté dans les vitrines le si vivant Théâtre de Liége. Quatre petites marionnettes d'un théâtre réduit proviennent de la collection de Justin Godart et le Musée des Arts et Traditions populaires a mis en dépôt deux figures moyennes de Chevaliers. Le lot acquis en 1946 par les Amis de Gadagne comprenait, à côté de marionnettes non habillées, deux belles figures nègres et deux petites marionnettes montées sur deux mains, le tout en provenance de Liége.

Les figures nègres, un Bûcheron et une Femme Baras, tribu Betsileo (Madagascar), ne sont probablement que des poupées qui ont pu être utilisées à Liége comme marionnettes, bien que têtes, bras et jambes soient immobiles. Les marionnettes liégeoises sont à tringle sans fils, mais têtes et bras remuent dès que le montreur, excessivement habile, met la figure en action. Une poupée de bûcheron, plus petite mais portant aussi la hache, existe dans une collection lyonnaise; les deux bras sont mobiles et elle a été recueillie avant 1894, date de l'occupation de l'île. Mme Scheffner, Chargée du Département d'Afrique noire au Musée de l'Homme, a bien voulu identifier ces poupées.

Les deux petites marionnettes montées sur deux mains proviennent certainement d'une très grande marionnette qui, comme le fameux Turc magique se séparait en six marionnettes (la tête, le corps, les bras et les mains), se dispersait aussi en un plus grand nombre de poupées; peut-être s'agit-il d'une Mère Gigogne de la région de Liége. Les deux mains sont d'une sculpture très soignée; le corps et la tête, lorsque les mains sont en place, sont dissimulés par les deux pans de la robe qui, relevés, forment manchette, et qui retombent, par le poids des plombs placés aux angles, lorsque la marionnette se détache au bout de son fil. Il semble qu'elles puissent être datées de l'extrême-fin du XVIII^e^ ou du début du XIX^e^ siècle.

Un échange fait par l'intermédiaire de l'Ambassade des Pays-Bas à Paris a permis de recueillir en 1951 cinq marionnettes sculptées par Guido van Deth, de La Haye : Jan Klaassen et Catherine sa femme, le Propriétaire, l'Agent de police et Pierre le Voleur. Ce sont de grandes marionnettes à tige et à gaine combinées. Du Théâtre de Karagöz, le Musée a reçu trente-six ombres colorées et transparentes en cuir découpé. C'est un don, important par la beauté et le nombre des pièces, que M. l'Ambassadeur de Turquie à Paris a fait en 1948, grâce à l'intervention du Président Herriot, en y ajoutant le petit castelet qui se montait dans l'angle d'une salle de café, ainsi que six livrets de pièces. Le Professeur Guiart ayant rapporté autrefois de Constantinople un lot de dix-sept figures du Théâtre de Karagöz en carton peint, en a fait don au Musée en 1948.

Trois personnages princiers, un Ermite et un Garuda, mis en dépôt par le Musée de l'Homme en 1950, représentent le Wayang Kulit de Java. Ces figures sont en cuir très finement découpé comme une dentelle et deux d'entre elles possèdent leurs tige et bâtons de corne. Le Wayang Golek comprend quatre spécimens donnés en 1947 par Justin Godart, un autre donné par les Amis de Gadagne en 1950 et un dépôt par la Direction des Musées en 1951. Ces longues marionnettes sont laquées et dorées, vêtues de batiks, montées sur pivot, avec les deux bâtons pour mouvoir les bras. Cinq grandes ombres en cuir de bufle découpé, du Théâtre Nang Thaï du Siam, ont été données par les Amis de Gadagne en 1950. Ce sont des chefs-d'œuvre de composition et d'ornementation.

La Direction des Musées a mis en dépôt en 1950 une boîte à musique portant l'étiquette de Mougenot à Paris vers 1830; sur la partie antérieure tournent et dansent six marionnettes actionnées par la mécanique musicale.

Tel est actuellement le fonds du Musée International de la Marionnette, sans compter la Bibliothèque et une très abondante documentation formée d'affiches, programmes, photographies, articles de revues et journaux, etc.

Le problème de la confection des vitrines s'est posé dès le début, sans qu'il ait été possible de connaître comment il avait été résolu dans d'autres musées exposant des marionnettes, si tant est qu'il l'ait été autrement que par la présentation côte à côte de poupées mortes, ou par la reconstitution de scènes à l'instar du Musée Grévin. Ces deux solutions de

facilité ont été repoussées, car ni l'une ni l'autre ne correspondait au but didactique poursuivi.

Les marionnettes pouvant, à part les ombres, se classer en deux groupes principaux, celles à gaine et celles à fils, les vitrines furent dessinées en partant des nécessités qu'impose la manipulation suivant qu'il s'agisse d'un castelet ou d'un théâtre. La première décision adoptée fut de ne grouper dans chaque vitrine qu'un nombre très restreint de marionnettes, autant que possible du même théâtre à défaut de la même date de confection; les autres spécimens de la série, s'il en existe, devant prendre place côte à côte dans des vitrines d'études mises en réserve. Le nombre fixé fut de trois à six par vitrine; au-delà, l'attention du visiteur est dispersée par la trop grande quantité des sujets. Les vitrines doivent être suffisamment espacées pour que, même courte, cette interruption procure la sensation de repos. Cette sensation est accentuée si des affiches, des dessins, des gravures, sont intercalées; la nature de l'objet regardé n'étant plus la même, il se produit un délassement de l'esprit. Aussi cette présentation est-elle systématiquement utilisée, même s'il s'agit d'affiches en quadruple colombier comme celle des Comédiens de bois de Jacques Chesnais.

Pour les marionnettes à gaine, le point de départ de la construction de la vitrine a été le castelet avec sa bande, très élargie afin d'y abriter les lampes; les deux côtés sont munis de porte donnant accès aux marionnettes placées sur un support et disposées les unes à côté des autres suivant la qualité de l'éclairage artificiel.

Cet éclairage est inspiré de ceux qu'emploient les théâtres modernes. C'est ainsi que ces vitrines-castelets sont équipées de trois lampes : une lampe à filaments encadrée de deux lampes au mercure dont les transformateurs sont placés au-dessous dans le socle. Ainsi déjà est obtenu un mélange de tons chauds et de tons froids avec des ombres projetées de tous côtés; leurs formes brisées ou contournées animent les surfaces plates et s'opposent à l'immobilité des figures. Le résultat n'a pas paru suffisant et des écrans en matière plastique de couleurs diverses ont été placés au long d'une glissière pour composer, en les déplaçant, les effets de couleurs nécessaires. Les premières vitrines ont reçu un fond blanc afin de laisser aux tons leur intensité et toute la délicatesse des mélanges. Il est apparu par la suite qu'il était intéressant de respecter les fibres du bois, car elles meublent déjà ces fonds sur lesquels se détachent les figures et lient par des courbes inattendues les lumières et les ombres.

D'autres tentatives seront faites pour que la diversité des présentations évite toute fatigue au visiteur et même arrive à le tromper au point de lui donner la sensation d'une promenade reposante. Il est donc indispensable aussi de réduire au minimum le libellé des étiquettes, un musée devant être autre chose qu'un cabinet de lecture.

Les marionnettes à tringle ou à fils ont nécessité une autre construction, car il fallait respecter la vue de leur contrôle et, d'autre part, diminuer à l'œil la hauteur du vide. Une large bande, coupant la vitrine vers le tiers supérieur, a servi à masquer les lampes tout en les rapprochant des marionnettes et en laissant au-dessus les contrôles apparents. Des écrans colorés sont à l'étude pour ôter l'impression d'aplatissement de la marionnette sur le fond et éviter l'uniformité de l'éclairage.

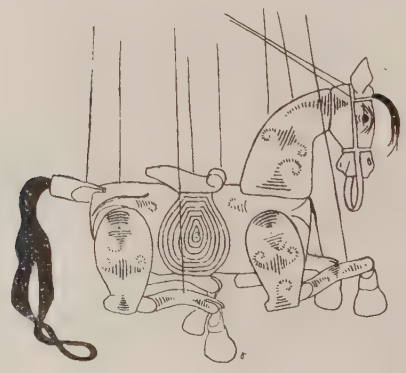
Les ombres découpées sont présentées sous glace sur des toiles éclairées en arrière par des tubes; là encore de nouvelles réalisations vont être tentées en supprimant les écrans et en les remplaçant par des réflecteurs colorés. Que M. Pabiou, Ingénieur du Service municipal de l'Eclairage, soit remercié pour les conseils avertis qu'il a eu l'amabilité de nous prodiguer.

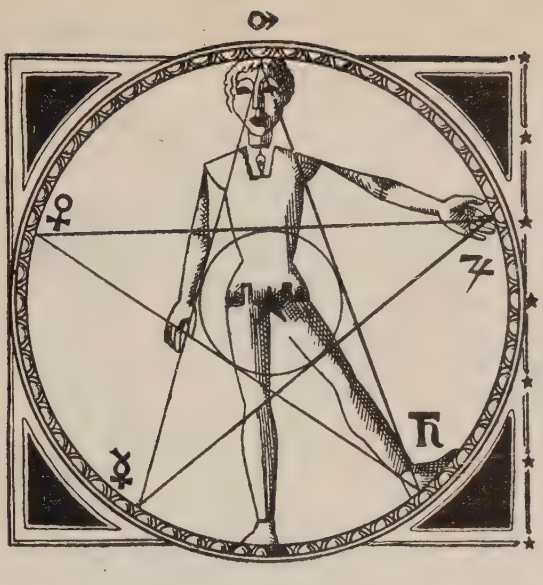
*(Phot. O. P.)*

POLICHINELLE, 1898 (*Coll. A. Guentleur*)

Le but assez limité, fixé au départ de l'organisation du Musée de la Marionnette, a été vite dépassé par le nombre inattendu des dons, car — il faut le constater — rien n'a été acquis par le Musée. Mais ces dons sont à la veille de prendre une telle ampleur, à la suite de plusieurs promesses et surtout des propositions faites par un grand collectionneur, qu'il y a lieu de penser à la possibilité de transporter dans un autre local assez vaste un Musée qui s'accroît sur un rythme de plus en plus rapide. Cette réalisation, si elle s'avérait possible, permettrait de rendre au Musée Historique des salles dont il a le plus pressant besoin et de doter le Musée International de la Marionnette d'une organisation très moderne avec salles d'exposition, de réserves, de travail, de conférences et de théâtre, complétées par une bibliothèque et une iconothèque et comportant en plus une vaste salle d'exposition réservée aux organisations du dehors. Tel est le problème qu'il serait intéressant de résoudre, car il est temps de sauver ce qui peut l'être encore des théâtres d'hier et même d'aujourd'hui, sans négliger, bien au contraire, si cela est possible, ce qui actuellement fait prévoir le théâtre de demain. Le plan est vaste, mais susceptible encore d'une plus grande extension si elle s'avérait nécessaire.

CLAUDE DALBANNE,
*Conservateur du Musée Historique de Lyon.*
Octobre 1952.





# *NOTES TECHNIQUES*

Les marionnettes se divisent en trois groupes principaux, chaque groupe étant fonction du genre de manipulation :

1) Les marionnettes manipulées en élévation; 2) Les marionnettes manipulées en surplomb; 3) Les marionnettes manipulées en équiplan.

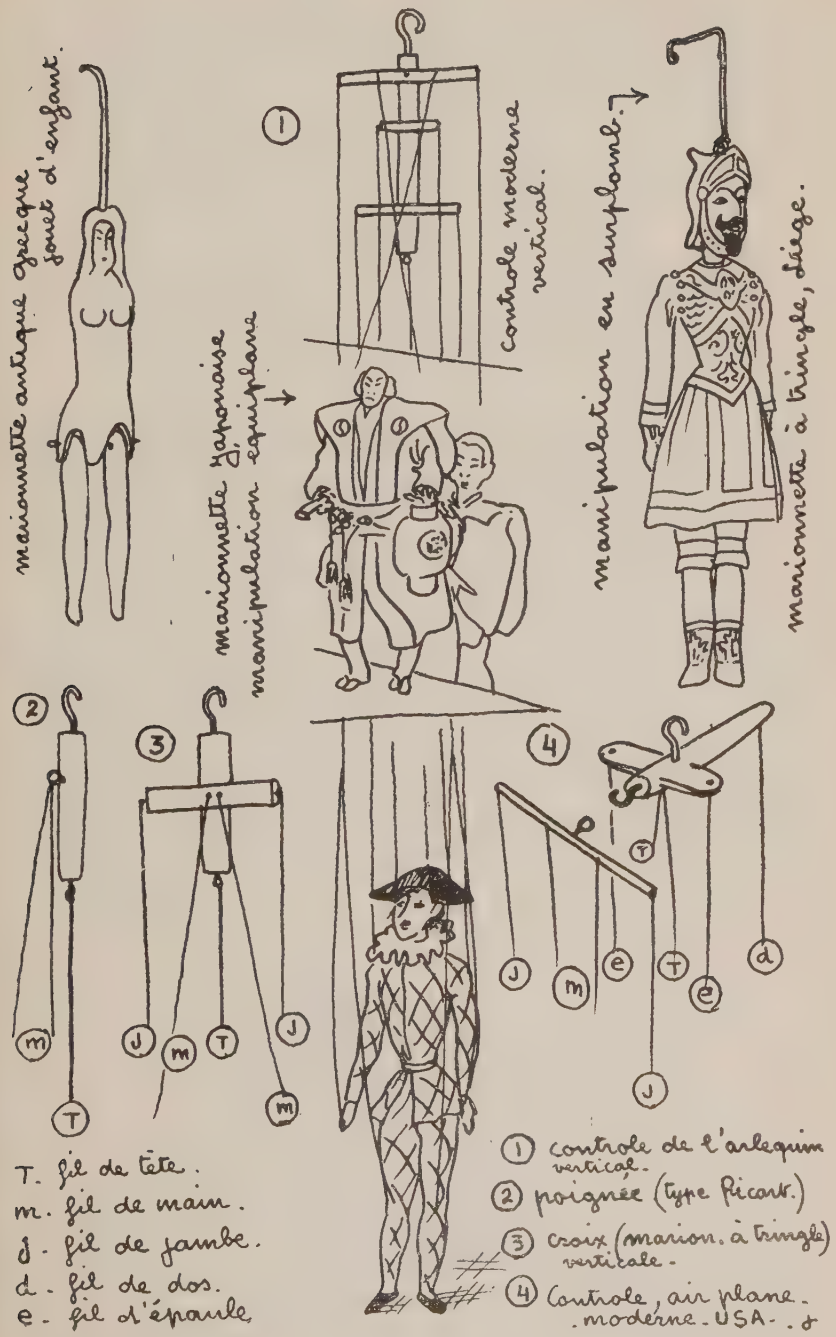
## 1° MARIONNETTES MANIPULÉES EN ÉLÉVATION

C'est le type le plus connu, on le trouve généralement sous la forme de *marionnettes à gaine*. Pour la France, le meilleur exemple est le Guignol lyonnais; la main est introduite dans un gant (ou manche) sur laquelle se place la tête, les autres doigts actionnant les bras.

Il y a des marionnettes à gaine, bras et mains rigides (Ex. : Guignol lyonnais) ou souple (Ex. : les marionnettes de Max Jacob, Allemagne); certains marionnettistes animent la tête avec l'index seul, d'autres avec trois doigts (index, majeur, annulaire), le pouce et l'auriculaire actionnant les bras (Espagne). Parfois la tête est supportée par une tige, la marionnette prend alors le nom de *marionnette à tige*, qui peut comporter des bras et des jambes manipulés soit par des tiges supplémentaires, soit par des systèmes de fils et de rappels (Ex. : marionnettes de Cologne). Quand la tige est posée sur un support solide muni d'une série de petits leviers reliés aux fils qui viennent des articulations on obtient la *marionnette à clavier* (Ex. : les crèches d'Aix-en-Provence). Les Wayangs javanais (ombres), les silhouettes découpées et articulées de Mayembourg et les premiers « Pupazzi » de Lemercier de Neuville peuvent être rattachés à cette famille.

# Les familles de

# Marionnettes



### 2° MARIONNETTES MANIPULÉES EN SURPLOMB

Corps, bras et jambes sont articulés. Les plus anciennes sont maintenues par une tringle de métal qui part de la tête; elle est munie d'un crochet que tient le joueur, c'est la *marionnette à tringle*. Au fur et à mesure de l'évolution de la technique, le simple crochet fut remplacé par une poignée sur laquelle on accrocha des fils (contrôle ou croix d'attelle ou air plane) qui permit de donner des mouvements qui jusque là n'étaient obtenus que par agitation. C'est la *marionnette à fils.*

### 3° MARIONNETTES ÉQUIPLANES

Dans cette position, la poupée se trouve placée sur le même plan que le joueur souvent visible des spectateurs; les plus célèbres marionnettes de cette catégorie sont celles du théâtre japonais Bun Ra Ku.

On peut joindre à cette famille la presque totalité des ombres.

La forme des marionnettes évolue d'une façon très locale. On trouve côte à côte, à la même époque, des personnages extrêmement primitifs et d'autres d'un grand raffinement : certaines marionnettes du XIX[e] siècle provenant de la région d'Anvers sont d'une grande simplicité de mécanisme, les bras seuls étant souples et pouvant exécuter un mouvement, alors que dans certaines marionnettes asiatiques du XVIII[e] siècle toutes les articulations sont très perfectionnées, offrant des ressources techniques considérables. La taille des poupées varie également : les plus petites ont une dizaine de centimètres, les plus grandes dépassent un mètre (nous mettons à part les « géants » participant à des défilés). Seule la marionnette à gaine conserve la même grandeur, puisque conditionnée par la main de l'opérateur; pourtant la tête varie et peut aller de 6 à 20 centimètres. Le poids joue un rôle important dans la construction des poupées, celles-ci ne devant être ni trop lourdes, ni trop légères. Une marionnette à fils trop légère est incontrôlable. La nature de la marionnette conditionne son jeu : ce qui peut être fait par la marionnette à gaine ne peut l'être par la marionnette à fils et réciproquement, de même que le musicien ne peut obtenir d'un trombone ce qu'il obtient d'un violon.

JACQUES CHESNAIS.

# MANUEL
# *du bon Guignoliste*

Première page des conseils rédigés à l'âge de 76 ans, à l'intention de Francis Raphard, par Emile Labellé, directeur du Théâtre Anatole (Buttes-Chaumont, Champs-Elysées) (Ms. Coll. F. Raphard).

*Pour être un bon guignoliste*
*« Savoir faire entendre la pratique du polichinel »*

1° *Il faut avoir une bonne voix, parler distingtement*
2° *Tenire ces marionnettes droite et bien élever et a*
3° *ne pas descendre ces marionnettes a la « cave » pour les sortie dessous*
4° *ne pas les faire apparaître « pour frappé » un personnage de la cave*
5° *les personnages doivent se regardé pendant la scène du jeu*
6° *ne pas finire ces pièces en étoile filante... ce qui ne dit rien*
7° *Pas de parole triviale, et dêlécé, ni d'allusion politique et religieuse*
8° *Tenire son théâtre propre et rangée ces marionnettes prêtà joué*
9° *Varié ces pièces, gardé la même intonation de voix de chaque personnage*
10° *changé souvent les personnages et décors*
11° *ne pas fumé et distrai par personne dans le théâtre, boire du café et de l'eau*
12° *l'ouvrié doit savoir monté ces décors et préparé ces accessoires*
13° *ne pas cracher sur le parquet ni boire d'alcole.*

*— Le Guignoliste de ville : ou salon —*

*Il doit savoir monté son théâtre lui-même*
*Le jour de la séance être convenable et propre*
*Parler autan que possible à la troisième personne si l'on vous cause*
*Ne pas crié ni élever la voix, si le salon est restrein*
*l'on doit arrivé une demi-heure avant l'heure fixée pour vous préparé*
*Auqu'une personne ne doit visiter l'interrieur du théâtre*
*Un rideau de fond, une coulisse peu tombé sur ces visiteurs*
*Ne pas expliqué la manière de faire fonctionné les marionnettes*
*ni donné le prix des personnages et décore et de montage d'un théâtre*
*Personne dans votre théâtre pendant que vous joué la comédie*
*Ne pas rendre conte aux invités du prix du cachet. Vous ne savez jamais le prix.*

(*Phot. Pierre Soulier*)

LAURENT MOURGUET. Anonyme, vers 1830 (*Coll. P. et E. Neichthauser*).

# GUIGNOL MOURGUET

*(d'après l'enquête de Mlle Vincent pour le Musée des Arts et Traditions Populaires)*

Ce théâtre appartient à Pierre Neichthauser, 30 quai Saint-Antoine, rive gauche de la Saône, angle quai de la rue Petit-David, ancien couvent des Antonins.

Le théâtre occupe une partie de l'entresol et le premier étage de la maison. Salle de spectacle et arrière-scène s'élèvent sur la hauteur de l'entresol et du premier étage, les dépendances sont contiguës à la salle de spectacle et divisées en deux étages. Pas d'ouvertures sur le quai, les fenêtres donnent sur la rue Petit-David.

Le Théâtre du Gymnase s'installe en 1834 dans la chapelle de l'ancien couvent, pour le Cercle Musical de Lyon (décoration de la salle par Raphaël Hachéron). En 1887, installation du Guignol.

500 places : orchestre, fauteuils de velours rouge;
loges, fauteuils de velours rouge;
galerie, bancs de bois;
parterre, bancs de bois.

La décoration en stuc doré, dans le goût italien, date du précédent théâtre.

Une balustrade de bois sépare la salle de l'avant-scène où se trouve un piano adossé au castelet. A gauche du castelet une porte pour aller dans l'arrière-scène. A droite une statue de Mourguet (reproduction de celle de la place du Doyenné).

Au fond de la salle un bar dans un renfoncement. A côté du bar une porte conduit dans un vestibule d'où l'on va dans la cuisine où la famille Neichthauser et une partie de la troupe prend les repas les jours de représentation. Une porte conduit de la cuisine dans l'arrière-scène par un petit couloir.

Du vestibule un escalier permet d'accéder au premier étage où se trouvent :

*a*) Une petite pièce contenant les vieux programmes et les « centenaires » (poupées de Laurent Mourguet);

*b*) La réserve de costumes avec des marionnettes;

*c*) Dans le fond du couloir une réserve et entrepôt (mi-professionnel, mi-domestique). Le décorateur peint là ses décors.

Autrefois, derrière les loges du premier étage, un renfoncement servait de petit musée; aujourd'hui il est abandonné, on y voit tout au plus quelques portraits d'anciens marionnettistes de la troupe.

### Extérieur du Castelet.

Dimensions : longueur 2 m. 40, hauteur 1 m. 40.

Encadrement en carton, imitant le bois et peint en jaune. Rideau en trompe-l'œil (rideau pourpre élevé par des glands dorés sur rideau blanc).

### Intérieur du Castelet et Arrière-Scène.

Au-dessous de la bande, le pupitre, plusieurs rayons et quelques râteliers crantés.

Paroi jardin arrière-scène, systèmes de manipulation décors et accessoires divers.

Paroi cour : accessoires, outils, animaux, atelier de menuiserie pour réparations en cours de représentation, râteliers pour marionnettes ainsi que sur la paroi du fond où est installé un petit atelier de couture et les boîtes renfermant les costumes. Une tablette avec pots de peinture et pinceaux pour les raccords en cours de représentation.

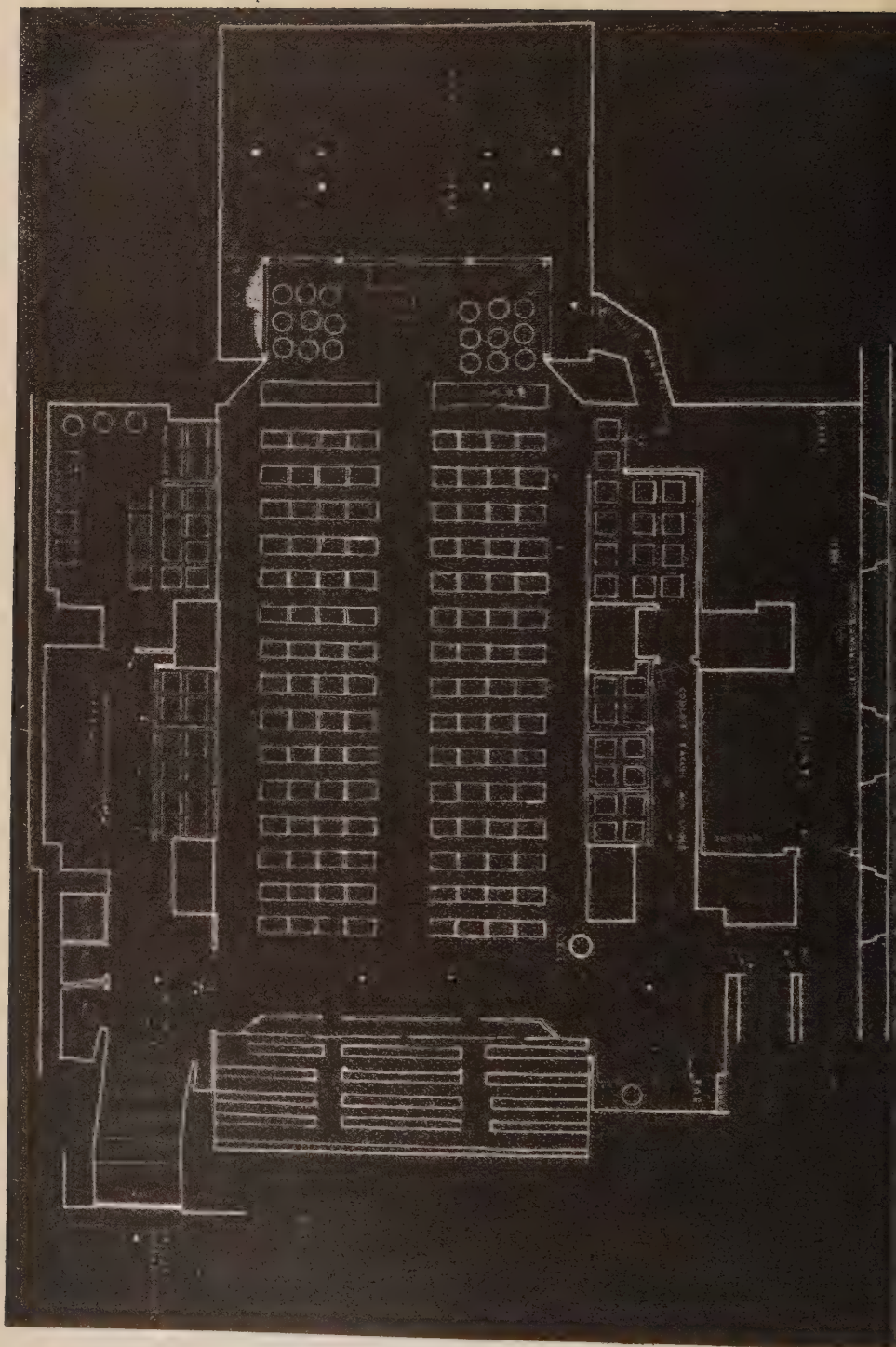
Dans un coin, une échelle conduit vers la galerie où se trouve la réserve de décors; une autre échelle conduit vers les combles-débarras où sont entassés tous objets ne servant pas ou rarement.

### Décors et Eclairage.

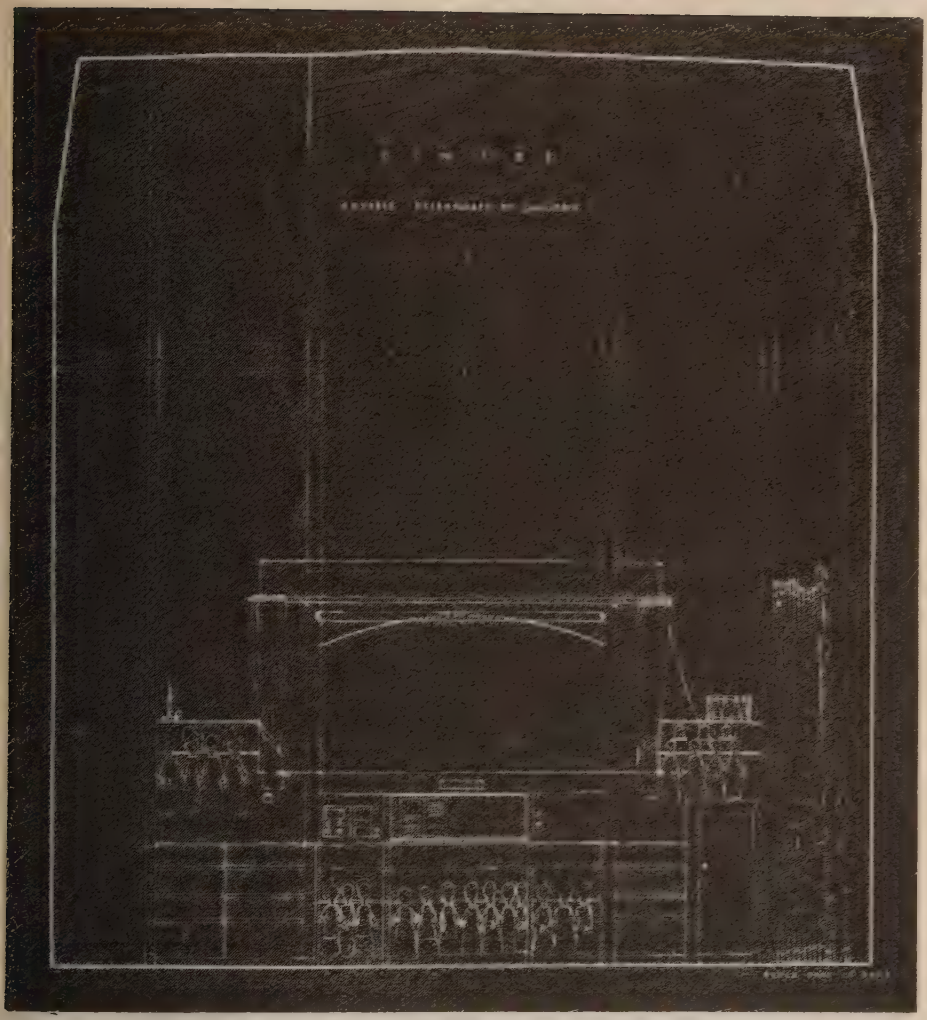
Quatre portants soutiennent les décors dans les cintres. Les fils pour manipulation sont accrochés à des fiches côté jardin (arrière-scène).

Le théâtre possède environ 1.000 décors.

Quatre herses soutenues par des portants.



Guignol Mourguet. Plan du rez-de-chaussée (*Relevé par P. Soulier*)



Guignol Mourguet. Scène vue face côté coulisses (*Relevé par P. Soulier*)

Quelques ampoules le long des portants pour l'éclairage oblique des décors. A l'extérieur du castelet, en haut, une herse à mi-hauteur de l'ouverture de scène, deux lampes avec réflecteurs.

Poupées.

Huit cents poupées de 0 m. 60 de haut.

Jeu et Processus du Spectacle.

Jamais en plein air.

L'été, saison à Vichy ou à Luchon.

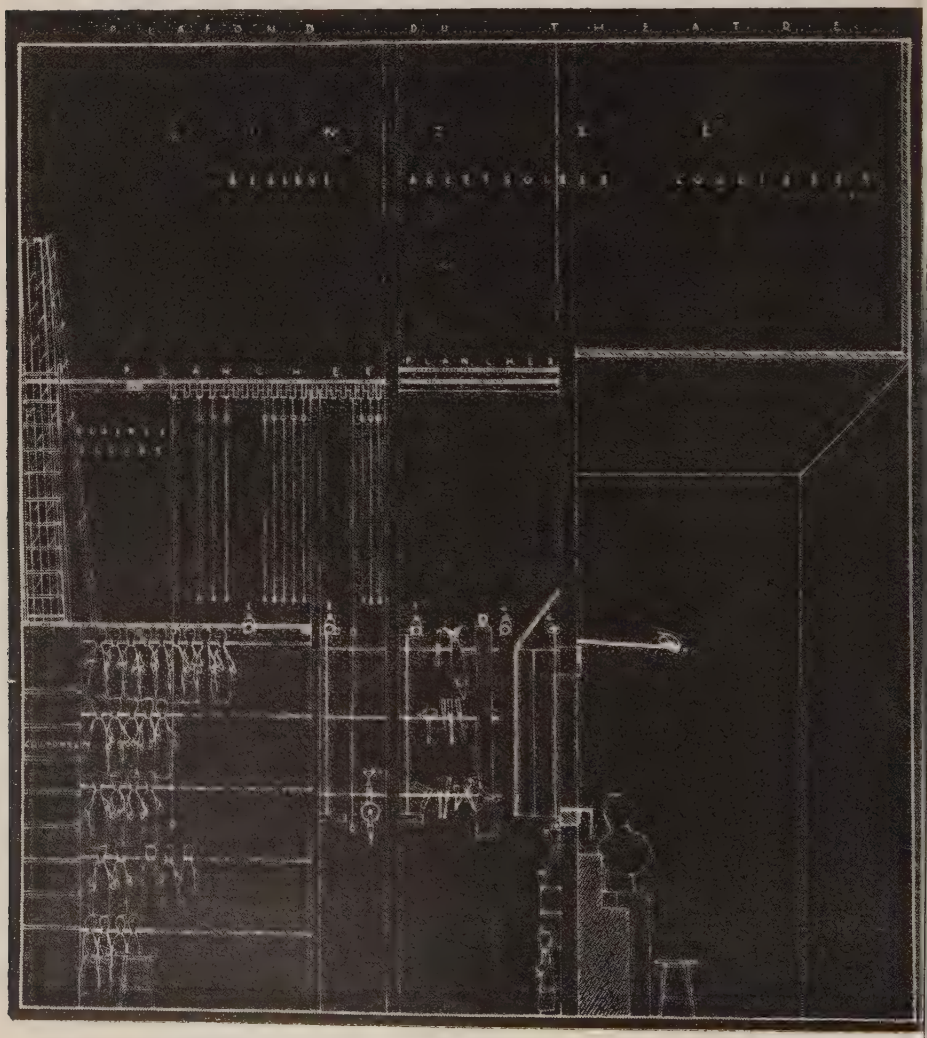
Jeudi : deux matinées. Samedi : une soirée. Dimanche : deux matinées.

Cinq minutes de piano avant la représentation, une pièce ou plusieurs selon longueur, quelquefois un ballet pour terminer (deux heures et demie avec entracte d'un quart d'heure).

Quatre marionnettistes :

— Guignol : Ernest Neichthauser;

— Gnafron : Deléaz (a personnellement 200 marionnettes, joue l'été à Vichy);



Guignol Mourguet. Coupe des coulisses (*Relevé par P. Soulier*)

— Cadet : Fernand Oldra (est au théâtre depuis 1912 et est décorateur en soierie);

— Pères nobles : Paul Morellière (est comptable, travaille au théâtre depuis trois ans, écrit parfois des pièces pour les poupées);

— Madelon : Mme C. Mazières;

— Deuxièmes rôles femmes : Mme J. Mazières (toutes les deux ont été autrefois au théâtre du Passage de l'Argue);

— Pianiste : M. Catel.

L'entretien du théâtre, les réponses au téléphone, etc., assurés par une personne qui, en outre, remplit les fonctions d'ouvreuse.

MANIPULATION.

Le jeu peut comporter quatorze personnages, d'où la nécessité de sept manipulateurs. En général six seulement.

SCULPTURE.

Une grande partie des poupées ont été faites par un sculpteur italien (décédé) qui habitait Lyon. Les autres sont de chez Gail, 261, rue Vendôme, à Lyon, et de Francis Bonneaux, 11, rue Bodin. Ernest Neichthauser sculpte parfois des marionnettes chez lui, il travaille directement le tilleul à la gouge; il ne fait de dessin que lorsqu'il s'agit d'un nouveau personnage; pour les autres, il travaille d'après l'ancienne poupée.

MONTAGE - HABILLAGE.

La costumière procède à l'habillage, s'occupe aussi des perruques (Mme C. Mazières occupe cet emploi, elle habite dans la Drôme et vient à Lyon du jeudi au lundi).

PEINTURE - DÉCORATION.

Fernand Oldra, peintre-décorateur. Utilise la peinture à la colle. A peint plus de 200 décors en trente-cinq ans.

ADMINISTRATION.

Les manipulateurs sont payés à la séance.

La costumière et le décorateur sont payés au mois.

Le prix des places, avant la baisse de 5 %, était de 35 francs, 20 francs et 15 francs.

La comptabilité est tenue par Jeanne Neichthauser, fille de Ernest; elle aide son oncle Pierre Neichthauser depuis qu'il est malade.

## PIERRE NEICHTHAUSER.

Né le 14 février 1873, à Lyon. Fils de Rodolphe Neichthauser et de Anne Béraud.

Rodolphe était-il Polonais, Autrichien ou Luxembourgeois ? On prétend qu'il n'en savait lui-même rien. Il parlait à peine le français et n'eut jamais de profession. La vie des treize enfants fut assurée par la mère, qui effrangeait des écharpes de soie, et la sœur aînée (fille du premier mariage d'Anne Béraud) qui disait la bonne aventure.

Pierre et Ernest eurent une enfance misérable. A 11 ans, apprentissage de tullier.

Ils ne peuvent dire comment ils ont eu l'idée de devenir marionnettistes. Pierre, dès l'âge de 6 ans, construit un castelet et donne pour 5 centimes des représentations à ses camarades à la sortie de l'école. Plus tard, en marge de leur travail de tulliers, Ernest et Pierre chantent et jouent dans les caf' conc'. Marguerite Neichthauser, leur sœur, avait épousé Eugène Pierrot, marionnettiste. Pierre est engagé dans la troupe ambulante où il travaille. Débuts à Genève en 1895. Beaucoup de tournées en Suisse.

Vers 1900, Pierre quitte la troupe et voyage avec Ernest. Il joue ensuite au Palais-Grillet (direction Lafarge) pendant l'unique année de vie de ce théâtre. Il y rencontre Eléonore Josserand (seize ans de plus que lui, fille aînée de Laurent Josserand et arrière-petite-fille de Laurent Mourguet), il l'épouse en 1903.

Ils constituent une troupe et jouent à Montpellier, Luchon, Nice, etc.

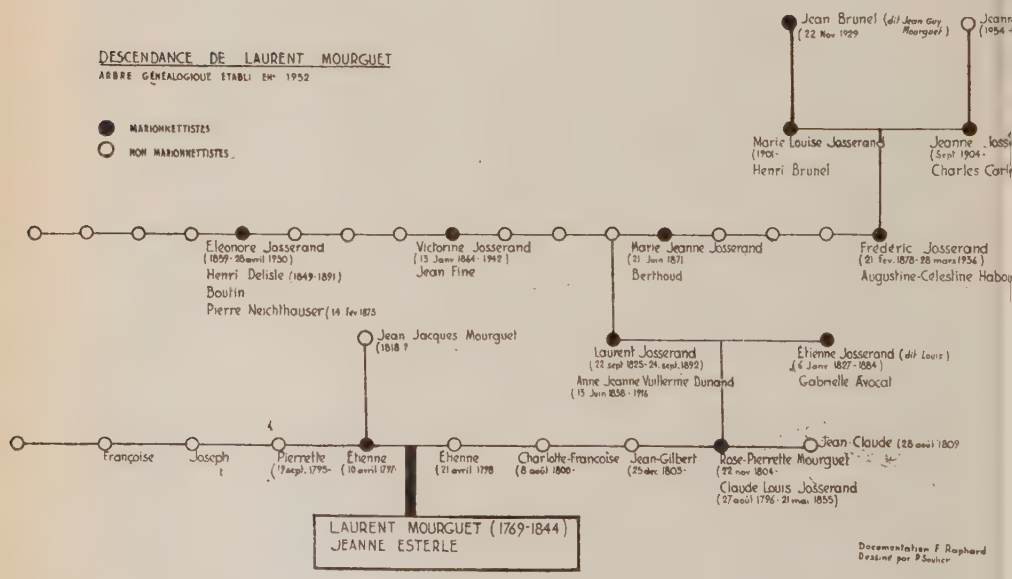
En 1907, il achète le Gymnase qui appartenait à Mercier.

Dès ce moment, la vie de Pierre Neichthauser se confond avec celle du Guignol Mourguet. Il redonne un élan à ce théâtre. Il assure la direction et joue Gnafron.

Pierre Neichthauser fut pendant plusieurs années maire de Brindas (près Lyon). L'activité du théâtre se ralentit depuis quelques années en raison de la mauvaise santé de Pierre Neichthauser.

### Le Répertoire.

Comprend des pièces classiques, des parodies et des revues.



*16 mars 1947.*

*Cher Monsieur* (1),

*Comme suite à notre conversation, lors de votre passage à Lyon, je vous indique ci-après quelques renseignements biographiques sur les frères Neichthauser.*

*Pierre Neichthauser, directeur du Guignol Mourguet, âgé actuellement de 75 ans, est entré dans le Guignol par l'intermédiaire de son beau-frère, Eugène Pierrot, qui était marié avec la sœur aînée, Marguerite Neichthauser, tous deux décédés depuis longtemps. Pierre avait donc débuté vers 1895; il voyagea avec sa sœur et son beau-frère, pendant quelques années surtout en Suisse, puis vers 1900 il les quitta et prit son frère Ernest comme associé et ils montèrent une troupe. Ils voyagèrent à leur tour puis revinrent à Lyon, où ils entrèrent chez Lafarge, le Guignol, rue Palais-Grillet, qui n'a duré qu'un an (1902). Il connut dans cette troupe Eléonore Josserand, l'arrière-petite-fille de Laurent Mourguet, avec qui il se maria et constitua une nouvelle troupe dans laquelle était venu s'ajouter Albert Chanay, qui était en même temps un auteur précieux. Cette nouvelle troupe partit à Montpellier, y resta plusieurs années. L'été, ils allèrent à Luchon pour la saison, deux mois, et vers 1906-1907 ils étaient engagés au Casino de Nice. Ils eurent un gros succès avec les nouvelles parodies de Chanay.*

*Ayant appris que le Guignol du Gymnase de Lyon, à la suite de mauvaises affaires de son prédécesseur, Mercier, était à vendre, il en fit l'acquisition et cet établissement devint, en 1907, le Théâtre Guignol Mourguet et depuis quarante ans Pierre dirige ce théâtre.*

*Avant d'être des guignolistes, les frères Niechthauser avaient été comédiens et chanteurs de concert. C'est ce qui les avait facilités, pour s'adapter assez rapidement dans leur nouveau métier.*

*Dans ce théâtre où je collabore depuis 1912, j'ai vu passer plusieurs artistes : Frédéric Josserand, qui était le frère de Mme Niechthauser; Augustine Josserand, épouse de Frédéric; ils ont quitté l'établissement il y a une vingtaine d'années. Il y a eu aussi Albert Avon, qui était acteur et auteur; Moulin, qui doublait Gnafron à l'occasion; Desmurs, qui était aussi une bonne doublure de Gnafron, mais qui est décédé depuis mai 1946. C'est donc Déléaz qui remplace actuellement Gnafron. Le reste de la troupe, vous le connaissez. J'espère que ces quelques renseignements vous aideront à compléter votre documentation, mais je serai toujours à votre disposition pour d'autres renseignements pouvant vous être utiles.*

*Je vous prie d'agréer mes cordiales salutations.*

F. OLDRA.
(*Ms. A.T.P.*)

(1) Lettre adressée à Pierre Soulier.

(*Phot. Pierre Soulier*)

Théâtre Louis de Budt, Lille. Décor peint par Louis de Budt d'après une carte postale représentant une place de Londres, fin du XIX^e^ siècle.
(*Coll. A.T.P.*)

# LES MARIONNETTES LILLOISES

*Pour servir à l'histoire des marionnettes lilloises, assez peu étudiées jusqu'ici* (1), *voici, à titre d'exemple, un résumé des enquêtes menées, en 1951, par Pierre Soulier, auprès du marionnettiste Gustave de Budt (ou Debuck) né le 2 janvier 1883 à Lille, habitant actuellement 24, Cité des Jardins, à Haisnes-la-Bassée (Pas-de-Calais), et auprès de Henri Thuyschaewer.*

## I

## LOUIS ET GUSTAVE DE BUDT

Louis de Budt, dit *Poire Cuite;* né à Gand, le 6 décembre 1848, entré en apprentissage dans une filature lilloise à l'âge de 8 ans, fonde avec Duthoit, dans les faubourgs de la ville (Moulin-Lille) un modeste petit théâtre de marionnettes à tringle comportant sept poupées.

(1) Voir notes p. 349.

En 1870, il s'engage dans l'armée. En 1871, il dirige un théâtre dans la cave (6 mètres sur 4) d'une maison située à l'angle de la rue d'Avesnes et de la rue de Wattignies, quartier Saint-Vincent-de-Paul.

L'éclairage consistait en quatre lampes à pétrole (une au plafond, deux de part et d'autre de la scène et une plus petite devant). Les bancs réservés aux spectateurs (on pouvait en « entasser » une centaine) étaient disposés en gradins, les plus bas étant réservés aux enfants. Représentation à 20 h. 15. Durée : deux heures. Le dimanche, il y avait matinée à 15 heures. En semaine, la représentation du soir comportait toujours au moins huit actes. On donnait des « pièces à épisodes » quatre jours par semaine, chaque pièce durant plusieurs semaines, parfois deux mois. Le dimanche soir était réservé aux représentations d'opéra.

De 1871 à 1914, date à laquelle il cessa toute activité, Louis Poire Cuite augmenta sans cesse répertoire, décors et poupées (2). Il était assisté de trois à quatre aides, dont son fils qui débuta dans le métier à 10 ans. Il mourut à Lille, à l'Hospice général, en février 1936, à l'âge de 88 ans.

En 1914, son fils Gustave installe le théâtre à Emmerin, dans la banlieue de Lille. Il y donne des représentations régulières jusqu'en 1926. On le retrouve en 1941 dans une autre banlieue de la ville, à Thumesnil; en 1945, il se fixe à La Bassée.

Dès 1920, le public avait commencé de se désaffectionner des marionnettes; cette désaffection s'accentuant d'année en année, Gustave s'efforce, sans succès, de créer un répertoire « au goût du jour », mais il ne fait que de rares « cachets », et pour subsister doit exercer divers métiers, dont celui de cantonnier. En 1939, à l'occasion de l'Exposition du Progrès Social, à Lille, un mouvement se dessine en faveur des marionnettes et l'on demande à Gustave de former des manieurs. Pendant la guerre, des officiers anglais lui proposent de partir pour le Canada. Il refuse. En 1949, il donne sa dernière représentation dans la Salle des Fêtes des Mines de Sailly-la-Bonne.

Le 6 mars 1952, il cède au Musée des Traditions Populaires son théâtre, une douzaine de décors, une cinquantaine de poupées, des affiches et des brochures (3).

Parmi les marionnettistes dont il se souvient, Gustave de Budt cite :

— Le Vieux François, quartier Saint-Sauveur; Duthoit, à Moulin-Lille; Ledoux, quartier Saint-Sauveur; Delporte à Moulin-Lille; Alphonse Fieux, rue de Fontelle, et la mère Leroux, quartier de Wazemmes; François de Fives; Edmond Thuyschaewer (voir plus bas), à Moulin-Lille.

A quoi il faut ajouter ceux qu'évoque Maurice Maindron : Nattez, quartier Saint-Sauveur, et François, plus Henri Buisset, signalé par Henri Thuyschaewer.

## JACQUES

Cousin de Polichinelle, des Zanni et des Queues Rouges. Personnage fixe qui participe à toutes les pièces des théâtres de Lille et de Roubaix; c'est le héros batailleur et sympathique, défenseur de l'innocence persécutée, redresseur de torts, familier des rois et des grands.

Voici ce qu'écrivait de lui Alexandre Desrousseaux :

« *Jacques est le personnage qui châtie le vice et récompense la vertu. C'est toujours au terrible bâton dont il est armé que le traître, le fourbe, l'hypocrite, ont affaire, et ses coups, quoique accompagnés de lazzis, de plaisanteries qui provoquent constamment le rire, n'en sont pas moins formidables; ils tuent aussi sûrement que le pistolet ou le revolver.*

« *Aussi, comme il est aimé, ce Jacques.*

« *Le directeur le sait si bien que c'est lui qu'il charge, au lever du rideau, d'annoncer la pièce que l'on va jouer. C'est par lui qu'il fait réclamer le silence qu'un autre n'obtiendrait peut-être pas; s'il désire augmenter quelque peu la recette et prendre part aux friandises que l'on mange dans la salle où, d'ailleurs, elles se vendent à son profit, c'est encore à Jacques qu'il a recours. Celui-ci fait lever le rideau, s'avance sur la scène, adresse au public ses meilleurs bons mots, fait force gambades et danse au besoin la* Polichinelle; *puis, d'un ton câlin et en avançant sa menotte qu'une ficelle agite, il sollicite des dons, quels qu'ils soient, Alors, c'est à qui lui jettera quelque chose : un sou, un centime, une pomme, une orange, un bâton de sucre d'orge, etc., etc. Et cela est fait de si bonne grâce que celui qui reçoit n'a certainement pas plus de plaisir que ceux qui donnent.* »

(*Phot. Pierre Soulier*)

JACQUES. Théâtre Louis Richard, Roubaix (*Coll. Devaux*)

# NOTES

(1) BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE : L. Delannoy, *Les anciens théâtres de marionnettes à Lille* (*Les Amis de Lille*, douze articles, années 1929 et 1931) ; A. Delmotte, *Les Marionnettes de Lille* (*Revue Septentrionale*, organe des Rosati, février 1929) ; A. Desrousseaux, *Mœurs Populaires de la Flandre Française*, 2 vol., Lille 1889 ; A. Fage, *Les Marionnettes s'en vont* (*Le Nord Illustré*. 1er janvier 1913) ; A. Labbé, *Les Théâtres de Marionnettes à Lille* (*Réveil du Nord*, 14 décembre 1927) ; J. Lecocq, *Les Marionnettes Lilloises* (*Petit Journal*, 6 décembre 1905) ; X..., *Messing, marionnettiste lillois* (*Figaro*, 24 décembre 1905) ; X..., *Vieux Lillois, vous souvenez-vous des théâtres de marionnettes ?* (*Réveil du Nord*, 16 juillet 1942).

(2) Répertoire ancien : Les pièces du théâtre de Budt étaient jouées au canevas. Il n'existe aucun document écrit de la main de Louis Poire Cuite qui transmet par apprentissage et voie orale la tradition à son fils. Louis composait ses pièces en adaptant à son usage des romans publiés en feuilleton dans le *Musée des Familles* (années 1859-1860) et le *Magasin Pittoresque* ou des mélodrames publiés par Michel Levy. Souvent on déformait le titre pour éviter les droits d'auteur. Voici quelques titres recueillis par Pierre Soulier au cours de son enquête : *Le Donjon de Vincennes*, d'après Ennery, *Le Grand Saint Antoine* (*a*), *Les Amants de Jeannette* (*b*), *Misère et Pauvreté* (*c*), *Les Quatre fils Aymon* (*d*), *La Tour de Nesle*, *Le Nouveau Seigneur du Village*, bamboche lilloise, *Le Bossu*, *Le Cambusino*, *La Ferme du Chemin creux*, *Eléazar* (*La Juive*), *Victor, l'enfant de la forêt* (d'après Pixérécourt), *Le Château Noir*, *Guillaume Bayrick* (conte de chevalerie, cycle de Charlemagne), *L'Auberge sanglante de Peyrebelle*, *Maître Pathelin*, *Les Chercheurs d'or*, *Clouf* (féerie), *Le Loup blanc* (d'après le roman de Paul Féval), *Lohengrin*, *Bertrand le Maudit* (*Robert le Diable*), *Atar Guel*, *Le Démon des bois* (« drame canadien ») (*e*), *La Capture de Fra Diavolo*, *Maurique le Bohémien*, *L'Otage*, *La Nonne sanglante*, *Le Lac des prés*, *L'Hussard de la Mort* (8 actes), *La Pie voleuse*, *Maria Padila*, *Don Sébastien de Portugal*, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, *Lyderik et Phynaert*, *Roland à Roncevaux*, *Paul et Virginie*,

---

(*a*) Gustave de Budt, qui conserva jusqu'au bout ce jeu traditionnel à son répertoire assure qu'il jouait « le vrai, en trois actes ». Durée 45 minutes. Canevas : Acte I. Antoine herborise dans la campagne et se fait aimer de tous par sa bonté. Acte II. Proserpine et les Démons le tourmentent. — Acte III (le plus beau !) « La Grande Tentation dont Antoine sort vainqueur. C'est son apothéose. Il est sacré saint ». (Sur ce thème, voir N° 240 à 260 du catalogue de l'Exposition et p. 325.)

Sur ce jeu traditionnel, consulter : Charles Sarrazin, *Le Théâtre du Grand Saint Antoine rémois*, in Bulletin folklorique champenois, mars 1932, pp. 76-87. B.N. 8° G. 13513.

(*b*) Une des pièces de prédilection de Gustave de B. Durée : trente minutes. C'est un vaudeville en trois tableaux. Jeannette a trois prétendants, mais elle choisira le plus brave. Elle les envoie au cimetière pour éprouver leur courage. L'un d'eux imagine d'effrayer ses rivaux. Il gagne ainsi la main de Jeannette : « C'est l'acte du cimetière qui fait le plus d'effet. »

(*c*) Durée : 45 minutes. Pauvreté est un chien. Acte I. Jésus-Christ, habillé en pauvre, monté sur un âne, passe devant une forge misérable. Il demande au forgeron Misère de ferrer son âne. Misère récupère de vieux bouts de ferraille et brûle un meuble pour le satisfaire. En récompense, il lui est donné un fauteuil (qui s'assoie dedans ne peut le quitter qu'à la volonté de Misère), un noyer qui produit toujours des noix et dont on ne peut descendre et un sac dont on ne peut sortir. — Acte II. Survient le diable qui donne à Misère vingt ans de vie supplémentaires en échange de son âme. Misère reprend goût à la vie et devient riche. — Acte III. Vingt ans après, le diable vient réclamer son dû. Misère le fait asseoir dans le fauteuil. Pour en sortir, le diable lui donne un délai de cinq ans. Même opération pour le noyer, puis pour le sac. Mais c'est le diable qui y enferme Misère et le condamne à parcourir le monde avec son chien. C'est depuis ce temps que partout l'on rencontre Misère et Pauvreté. — « C'est tiré d'un conte flamand », ajoute Gustave de B. (Sur l'origine du thème, cf *Bulletin du Folklore*, Liège, H. Vaillant-Carmanne. T. II, 1895, pp. 259-266.) C'est également le thème d'un conte gascon recueilli par J.-F. Bladé, *Contes populaires de la Gascogne*, Maisonneuve, 1886, 6 vol.

(*d*) Pièce à épisodes. 16 actes. Durée : 4 heures. Sur le thème, voir catalogue N°s 261 à 280.

*Le Bossu de la Gardère, Faust, Les Mystères de Venise, Ivanhoé, L'Africaine, Florinde ou les Maures en Espagne, Une Cause célèbre, Le Château de Pontalec, Ourson et Valentin, La Bouquetière des Innocents, L'Amiral de l'escadre bleue, Le Roi Henri, L'Epée du Diable ou la Barbe d'acier, Les Brigands de Franconie, Geneviève de Brabant, Sigurd, Les Huguenots, Codadert et Trompe-la-Mort, Otello le Maure de Venise, Les Jacques, Le Prophète, Jérusalem, Les Vêpres Siciliennes, Carmen, Mignon, Richard sans Peur, La Belle aux cheveux d'or, Bélisaire, Le Divan jaune,* etc...

(3) Documents exposés : N° 180 *bis* et 181, Théâtre Gustave de Budt (décors et personnages : Jacques, Long-Nez, le Nouveau Seigneur, l'Hôtelier, le Garde-Champêtre, etc...). — 249,250, Saint Antoine et son cochon, tringle et fils. — 271-274, Renaud de Montauban, Alard, Guichard et Richard. — 536-542 et 559-572, répertoire, affiches et canevas du *Festin de Pierre* et de *La Tour de Nesle.*

Voici à titre d'exemple, les canevas d'après lesquels Gustave de Budt jouait la *Tour de Nesles* et *Don Juan;* nous en avons respecté l'orthographe et la syntaxe.

## I

## LA TOUR DE NESLES

PRÉFACE. — *Marguerite Comtesse de Bourgogne, dans sa jeunesse a eut des relations suivies avec le Page Loyonnel de Bourdonville, de ses relations est né de Enfant Jumeaux, qu'elle a fait disparaître, par Orsini, homme d'arme, qui les a abandonnées et qu'ils ont été recueillies et élevées par un gentilhomme se nommant d'Aulnay. Orsini a affirmé les avoir tuées ?*

### PREMIER ACTE. — AUBERGE

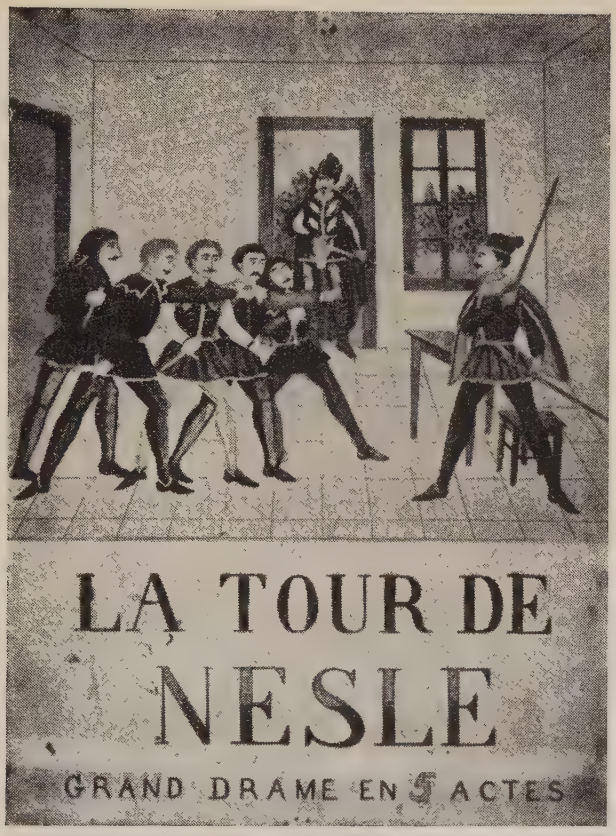
*L'Auberge d'Orsini rendez-vous des sbires, qui fonts le triste travail de Marguerite de Bourgogne, le jeune Philippe d'Aulnay fatiguée, et venant à Paris, voir son frère Gaultier, et reçois un bristol d'une femme masquée, l'invitant à un rendez-vous à la porte du Louvre, une discussion survient avec les hommes d'Orsini et survient le Capitaine Buridan, qui comme lui vient de recevoir un bristol l'invitant également au même rendez-vous, ils se promettent mutuellement assistance, Orsini et ses hommes par pour la tour de Nesles.*

### DEUXIÈME ACTE

*L'orgi de Marguerite est à son comble et le moment vient où les sbires d'Orsini, vonts faire leurs tristes travail, mais Marguerite donne l'ordre à Orsini de ne pas tué Philippe, car il lui rappelle son Page Gaultier, aussi Buridan voit avec stupeur Orsini et lui reproche son triste métier, aussi Orsini d'accord avec le Capitaine le laisse s'échapper par la fenêtre de la Tour. Philippe survient et Buridan le met au courant de la situation et se retire. Philippe ivre, veut voir le visage de Marguerite qui est masquée, ne pouvant il fait avec une épingle une croix à son front, aussi Marguerite donne l'ordre à Orsini de tué Philippe, qui meurt en voyant le visage de Marguerite, et que Buridan inscrit le nom de Marguerite avec son sang ?*

### TROISIÈME ACTE

*Le Palais du Roi Philippe, les courtisants discute son arrivée, le Ministre Enguenaud de Mayny se fait un devoir de pavaner survient*




(*Phot. Pierre Soulier*)

Théâtre Louis de Budt. Affiche, dessin aquarellé, fin du XIX^e^ siècle (*A.T.P.*)

*un homme masqué qui se dis Devin, et qui prédit à Enguenaud son arrestation bientôt, suivit de sa pendaison au gibet de Mont faucon, la Reine Marguerite survient, et le Devin après lui avoir pris la main, et lui dire son passée qu'elle croit inconnue de tous accorde au Devin tout se qu'il demande, le Devin obtient d'Elle une entrevue au Cabaret d'Orsini, le roi signe mais donne l'ordre de faire arrêté toute personne qui se trouveras à la Tour de Nesles.*

QUATRIÈME ACTE. — LE CABARET D'ORSINI

*Orsini attend Marguerite pour un message secret, survient le Capitaine Buridan qui interroge Orsini sur les enfants dont il a eut à charge de faire disparaître, Orsini lui dévoile le secret, Buridan ayant eut une Explication avec Gaultier il l'invite à aller à la Tour de Nesles, Marguerite a donné à Orsini l'ordre de tuer l'homme qui entrera à la Tour par la poterne, croyant se débarrasser de Buridan, aussi elle doit avouer à Buridan le guet à pend, Buridan reconnaissant que Philippe et Gaultier d'Aulnay sont leurs deux fils, ils courent pour empêcher Orsini de faire un nouveau assascinat.*

### Cinquième Acte. — LA TOUR DE NESLES PRISON

*Orsini se lamente de son triste métier, et se concerte avec ses accolytes, ils entendent du bruit par la poterne, et comme il fait nuit Gaultier rentre dans la Tour, aussitôt les Sbires l'ont poignardées, arrivent mais trop tard Buridan et Marguerite pour voir le cadavre de Gaultier et aussi pour être arrêtés tous par ordre du Roi.*

DISTRIBUTION

| | |
|---|---|
| Gaultier d'Aulnay | BELLE ROSE. |
| Philippe | NOUVEAU BELLE ROSE. |
| Buridan (Lyonnel de Bourdonville) | PIED DE CHEVAL. |
| Orsini | 2e TRAITRE. |
| Le Comte de Nemours | MARINO. |
| Philippe Le Bel | ROI. |
| Euguenaud de Marigny | CINQ MARS. |
| Sbires, Seigneur et Dames de la Reine | |
| Marguerite de Bourgogne | BLONDINE. |
| Comtesse suivante | GRANDE NOIRE. |
| Comtesse suivante | PETITE NOIRE. |

Les poupées « distribuées » dans les diverses pièces du répertoire portaient un nom de guerre que leurs créateurs avaient choisi soit selon l'aspect de la poupée soit pour le rôle dans lequel elles avaient débuté.

## DON JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE

### Premier Acte. — PLACE PUBLIQUE

*Don Juan de Maranos, riche gentilhomme débauché et queurelleur, vient en passant troublé une noce de Bourgeois, et fait la Cour à Cérline. Jeune fille très belle qui va épouser Alberrick gentilhomme, mais le fiancé outré du san-gêne de Don Juan, le soufflète en plène place, et Don Juan le provoque en Duel, pour le lendemain matin, il entrevois donna Innes fille du commandeur de Grillon et le soir escalade le balcon de Innes et la séduit ensuite il se sauve, poursuivit par Innes et son Père le Commandeur.*

### Deuxième Acte. — FORÊT

*Leporrello domestique de Don Juan se plant, de la triste existence qu'il mène, avec son maître tout en l'attendant pour le Duel, Alberrick le nouveau Marié, vient au rendez-vous pour le Duel, Don Juan arrive se moque de Alberrick, et finalement le blesse dans le Combat, après il va pour partir mais vient le commandeur de Grillon et il insulte Don Juan pour avoir séduit sa fille et il le somme de se marié, pour réparer l'outrage fait, mais Don Juan rit, et finalement ayant était souffleter par le commandeur, se bat avec et le tue.*

### Troisième Acte. — SALON

*Une bande de jeune Seigneurr raconte leurs exploits amoureux, et rits de leurs victimes, ils font la Fête et ensuite se querelle ensemble, Don Juan est blessé et blesse ses amis de débauche, la nuit vient et*

### Quatrième Tableau. — FORÊT ET TOMBE

*va pour retourner chez lui mais il se trompe dans son ivresse et se*

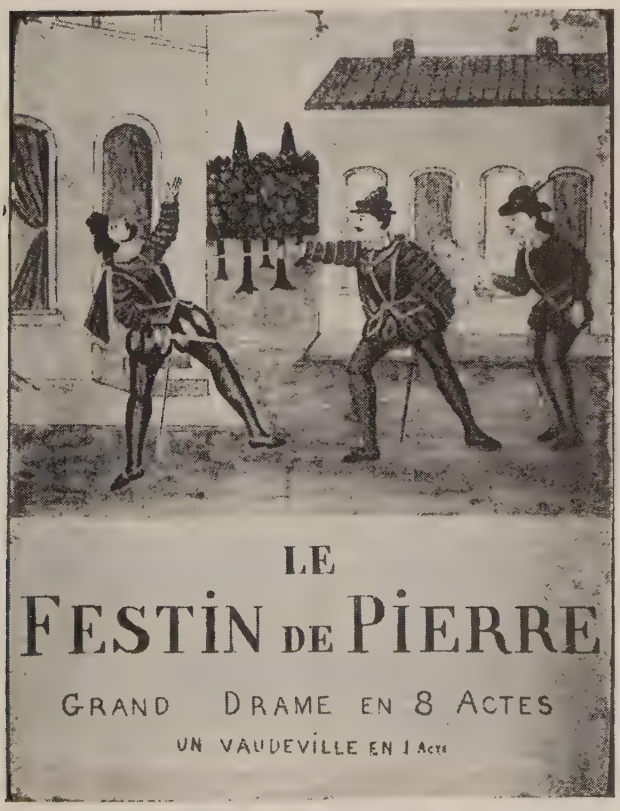
*trouve près de la tombe du commandeur rit du monument et dans son ivresse l'invite chez lui à souper. Leporello croit avoir vu le Commandeur faire signe que oui, ils partent en riant de plus belle.*

CINQUIÈME TABLEAU. — PALAIS

*Don Juan ivre rit de son escapade, Leporello a peur mais il entend minuit sonner, et des pas lourds se fonts entendre, la porte souvre, et le Commandeur vient au festin préparé pour Don Juan qui veux encore rire mais rit faux, aussi le Commandeur sapproche, et lui prend les mains, qui se glaces, Don Juan se glace et meurt entrenez par le Commandeur.*

DISTRIBUTION

| | |
|---|---|
| DON JUAN | BELLE ROSE. |
| ALBERRICK | MARINO. |
| LE COMMANDEUR DE GRILLON | ROI. |
| LEPORELLO | JACQUES. |
| 1er SEIGNEUR | GRAND VAINQUEUR. |
| 2e SEIGNEUR | PETIT TRAITRE. |
| 3e SEIGNEUR | PIED DE CHEVAL. |
| DONNA INÈS | BLONDINE. |
| CERLINE | GRANDE NOIRE. |




(*Phot. Pierre Soulier*)

Théâtre Louis de Budt. Affiche, dessin aquarellé, fin du XIXe siècle (*A.T.P.*)

## II

## EDMOND THUYSCHÆWER

*Informations recueillies par P. Soulier auprès de Henri Thuyschaewer, domicilié à Lille, 137, rue Jules-Guesde.*

Le père de M. Henri Thuyschæver, Edmond Thuyschæver, donna longtemps à Lille des représentations de marionnettes à tringle, rue Melantois, et au 42 de la rue de l'Hôpital-Saint-Roch. Il était né en 1869. Il commença à jouer des marionnettes de 1888 à 1914. En 1919, il vendit tout son matériel à Paul Ledoux, qui, s'installant rue des Etaques, mourut le jour de prise de possession du théâtre. Tout fut vendu l'année suivante à la Braderie de Lille.

Il y avait des représentations tous les jours sauf le vendredi; le prix d'entrée était de 0 fr. 05. Les grandes pièces du répertoire tenaient l'affiche 4 ou 5 semaines. Les changements de spectacles avaient lieu le dimanche. Ce jour-là les pièces comportaient 5 actes et on donnait jusqu'à 5 séances. En semaine, le spectacle commençait vers 7 h. 30/8 heures. Vers 1910, la recette totale du dimanche pouvait atteindre une centaine de francs.

Pendant l'entracte on vendait des oranges, des pommes, des gaufres au prix de deux pour 0 fr. 05.

On organisait de temps en temps une soirée de gala au profit d'un client conscrit. Les prix d'entrée étant doublés on arrivait à faire une recette de 100 francs. Le spectacle se terminait toujours par une apothéose avec un ballet constitué par des marionnettes mieux articulées que les autres. Ce genre de spectacle était commun à tous les marionnettistes de la région.

Au nouvel an, on jouait « Jeanne d'Arc ». A l'apothéose, on brûlait la pucelle. On sacrifiait pour cette scène une vieille marionnette imbibée de pétrole. Le bûcher était monté sur une trappe dissimulée sur la scène sous laquelle on avait préparé une grande cuve d'eau. Au moment où Jeanne brûlait, on ouvrait la trappe et la poupée tombait dans la cuve où le feu s'éteignait. Ce supplice obtenait le plus franc succès.

Le jour de l'an, pendant le spectacle, le personnage « Jacques », héros favori des marionnettes lilloises, réclamait ses étrennes. Les enfants, qui s'étaient munis d'oranges achetées au théâtre, en bombardaient la poupée. On les ramassait et on les revendait pour le prochain bombardement.

M. Henri Thuyschaewer indique le nom de Léonard Van Brackel, dit « Six Pouces », comme sculpteur et fabricant de marionnettes de la région. Il habitait Lille, rue Mazagran.

La femme d'Edmond Thuyschaewer habillait des poupées pour d'autres joueurs. D'une façon générale, les marionnettes étaient habillées par les femmes des marionnettistes.

Voici trois théâtres dont l'existence est signalée par Henri Thuyschaewer :

— Rue Wattignies (dans une cave) : Henri Buisset (disparaît vers 1930);

— Rue de Fombelle (dans un rez-de-chaussée) : Alphonse Fie;

— Quartier Saint-Sauveur : Louis Poire Cuite (L. de Budt).

Notes complémentaires données par Ferdinand Thuyschaewer, alias Commandant Prosper, 30, rue Ampère, à Lambersat.

A Lambersat et environs, il y avait deux théâtres :

— Un à Lomme, Vieille-Rue, tenu par Massé;

— Un à Lambersat, rue Vaillant, 8, cours Sainte-Anne.

Les théâtres étaient installés dans des caves; celles-ci possédaient des cheminées dans lesquelles on faisait du feu. On jouait le dimanche et le lundi, rarement le samedi. Il y avait deux séances : l'une à 16 heures, l'autre à 20 heures. Les pièces étaient jouées au canevas.

Ferdinand Thuyschaewer possédait du matériel provenant de son père, dont le principal métier était celui de filateur; tout a été vendu à un fripier.

*(Phot. Desmarteau)*

Théâtre Léopold Richard, Roubaix (*Coll. Devaux*)

(*Phot. O. I*

CRÈCHE DE BESANÇON, XIXe siècle (*Coll. Dames de la Providence, Besançon*)

# LES CRÈCHES

Au XVIIIe siècle, à Lyon, « Crèche » et « Théâtre de Marionnettes » étaient synonymes. Il en fut ainsi à peu près dans toutes les provinces. Puis, peu à peu, les scènes religieuses ne constituèrent plus l'essentiel du répertoire, mais elles étaient fidèlement reprises chaque année, pendant l'Avent et la Semaine Sainte. « La Crèche » fut et reste un des sujets favoris de l'art populaire : crèches muettes, crèches mécaniques, crèches « parlantes », et aussi *pastorales* jouées par des acteurs amateurs. Des personnages caractéristiques du folklore de terroir, évocateurs de la chronique locale, s'y mêlent aux personnages sacrés.

## CRÈCHES DE BESANÇON

L'Exposition du Musée des Arts et Traditions Populaires a consacré une place de choix aux « Crèches » de Nice, d'Aix-en-Provence et de Besançon. La pièce la plus rare nous paraît être la série de marionnettes à tige, fils et glissière, découvertes en 1937 à Besançon dans les greniers du couvent des Dames de la Providence (nos 380, 383).

D'après les traditions locales, la première Crèche de Besançon remonte au XVIIIe siècle. Charles Nodier, dans ses *Souvenirs*, raconte l'histoire du Sr Landryot, créateur de la forme définitive transmise jusqu'à nous, scénario et personnages : Barbisier, vigneron de Besançon, sa femme Naitouère, Verly le Compère, le frère Blaise, solitaire de la montagne, l'Avocat, le Racle-Cheminée, la Coquette, la Tousseuse, etc. En 1793, la Crèche ayant paru séditieuse, un Représentant en Mission (le Citoyen Bassal) conseilla à Landryot de disparaître. Celui-ci revint en 1799. Depuis lors, les représentations de « La Crèche » se poursuivirent chaque année jusqu'en 1912, grâce aux familles Martin, Museux, Michelet, Coulon, Parisot, Tisserand, Vieux, Lanternier, Cheviron, Gresset, Mauvillier, Pichon, Marmillon, Michaux et

Franceschi, jusqu'à ce que des comédiens-amateurs prissent la place des poupées (*Crèche de l'abbé Janin*) où un certain Fournier, qui jouait Barbisier, se fit beaucoup applaudir.

Le texte de « La Crèche » fut édité pour la première fois en 1865. Il y en eut treize éditions jusqu'en 1894. Il existe une édition illustrée (fort rare) : *l'édition Audrot*, 1873, qui reproduit les costumes traditionnels et donne également la musique. Voir M.G. Goindre, *Mon vieux Besançon*, s.d., et *La Crèche, drame populaire*, en patois de Besançon, recueilli d'après les traditions locales, Besançon, Librairie Marion, 1929, 16e édition, in-16, 72 pages.

## CRÈCHES LYONNAISES (1)

1770 : « au bas de la Grand'Côte ».

1786 : rue Noire (depuis rue Stella), Crèche du Sieur Brunet à laquelle il joint « un spectacle d'optique représentant la Passion du Sauveur » ; Crèche de Dufour, « mécanicien », « de l'Annonciation de la Vierge jusqu'au Massacre des Innocents », rue Saint-Georges, « maison Mariétan ».

De 1787 à la Révolution : Brunet, rue Noire, Bouclet, Antoine Morel (quai du Rhône), « maison Menessy », Fortguerre, « maison du Maroquin ».

1821 : Claude Berthet, 10, rue Bellecordière.

1822 : Baumet.

De 1822 à 1830 : nombreuses salles (dont deux de Mourguet), rue Noire, rue Bellecordière, n° 10, rue Tenaudière, n° 11, n° 7.

1831 : Théâtre Joly, rue Sainte-Marie-des-Terreaux (2).

1840 : Verrier (ou Veyrier) (qui ne joue que la Crèche), rue Bourchanin. Le père et la mère Coquard sont les personnages lyonnais modernes de la Crèche.

1883 : Verrier vend son théâtre. Thiollier s'efforce de maintenir *La Crèche* qui sera retirée du répertoire par son successeur Lafarge.

## CRÈCHES A NICE
## (« *Presepi Nissart* », nos 415-418)

Sur les origines de la Crèche niçoise (*Ciamada nissarda*), œuvre d'ouvriers et d'artisans de la vieille ville, on n'a que très peu de documents. Le théâtre et les poupées exposées appartiennent à la collection Louis Nicolas et au Musée Masséna, de Nice.

En décembre 1912, André Theuriet décrivait ainsi une représentation au Presepio de la rue Saint-François-de-Paule :

*Au fond d'une impasse maigrement éclairée, la salle de spectacle s'ouvre de plain-pied. Elle est sommairement meublée et décorée. Entre les murailles blanchies à la chaux, huit ou dix bancs de bois;*

---

(1) Sur les crèches lyonnaises, cf J. Vermorel, *Quelques petits théâtres lyonnais des* XVIIIe *et* XIXe *siècles*. Lyon, 1918, in-12 carré, couv. illustrée, tiré à 200 exempl. — Gaston Baty, *Le Théâtre Joly*, Ed. Coutan-Lambert, 1937, qui publie le texte d'une crèche reconstitué de mémoire par une gagiste du Théâtre de la rue Sainte-Marie-des-Terreaux.

(2) Voir sur le Théâtre Joly, outre le livre de G. Baty (op. cit.), *Mémoires de Joseph Reynier, ancien tisseur*, Lyon 1898. — Martin-Basse, article dans *Le Salut Public*, du 10 février 1911, et dessins de Giranne, dans *Progrès Illustré*, 27 décembre 1891.

(*Phot. A.T.P.*)

CRÈCHE DE NICE
*De gauche à droite :* le curé, tante Françoise, chasseur, gendarme.
(*Coll. Ciamada nissarda, Musée Masséna, Nice*)

*au plafond, des guirlandes de papier blanc et bleu convergent vers le centre où se balance une lampe à pétrole; à l'entrée, une table avec un plateau destiné à recevoir les offrandes facultatives des auditeurs, c'est tout. Au fond, le théâtre en forme de guignol occupe toute la largeur de la pièce. La scène, suffisamment élevée pour que les choristes et les artistes chargés de faire parler les marionnettes puissent se mouvoir derrière une draperie, est naïvement encadrée dans une bordure de mousse où l'on a piqué de blanches fleurettes artificielles. Elle représente un paysage rocheux assez semblable à celui de la campagne niçoise, aux environs de la route de l'Observatoire. Des touffes naturelles de narcisses aux tiges vertes simulent la végétation; des maisonnettes praticables se dressent toutes blanches au milieu des oliviers, laissant voir derrière leurs fenêtres de tremblants lumignons.*

*Sur la toile de fond sont peints les remparts d'une ville au-dessus de laquelle s'arrondit la pleine lune; çà et là, des bergers et des bergères gisent assoupis. A droite, au premier plan, brille la crèche avec l'âne et le bœuf, la Vierge, Joseph et l'enfançon Jésus et, sur elle, plane, suspendue, une belle étoile rayonnante en papier doré. L'auditoire offre des échantillons variés de la population du vieux Nice : pêcheurs du port, filles coiffées en cheveux, jeunes garçons à la moustache naissante, gamins aux frimousses éveillées et matrones portant à bras leur fillette. Les impresarii se sont glissés dans les dessous; une guitare qui compose tout l'orchestre joue « La Marche des Rois »; un religieux silence règne dans la salle et lentement un ange aux ailes déployées descend des frises, tandis qu'une voix chante :*

« Réveillez-vous, bergers de ce village !... »

*Puis, des chœurs invisibles entonnent : « Gloria in excelsis », et je vous assure que ce plain-chant à la fois joyeux et grave, que cet*

*accord de voix chaudes et justes, qui semblaient sortir de la muraille, ne manquaient pas de grandeur ! En cette pauvre salle basse, sur cette scène rudimentaire, parmi ces braves gens aux vêtements peu cossus, un souffle de poésie biblique passait. On avait mieux qu'ailleurs l'illusion de cette auguste nuit de Noël. Et cela donnait en même temps la démonstration puissante de l'inanité des somptueux décors ! Sur ce théâtre enfantin, avec une simplicité extrême de moyens, les acteurs improvisés avaient tout de même trouvé instinctivement l'art de faire frissonner religieusement l'âme de l'auditoire. Le seul cantique de l'ange est récité en français; le reste du livret, chœurs, chants et dialogues, est en patois niçois.*

*Peu à peu, les bergers s'éveillent. L'un d'eux, une longue marionnette en souquenille blanche, qui est le gracioso de la troupe, se plaint comiquement de cette bruyante musique qui l'a réveillé avant l'aube et l'empêche de se rendormir; un passant qui se hâte lui apprend que le Messie est né dans une étable, entre le bœuf et l'âne, et bientôt la troupe des pasteurs se dirige en chantant vers la crèche. A partir de ce moment, le mystère tourne à la moralité, comme dans les pièces du moyen âge.*

*Il n'y est plus question de la Nativité et la nuit de Noël n'est plus qu'un prétexte à l'apparition de personnages d'un caractère tout moderne.*

*Un berger profite de l'obscurité pour aller embrasser sa calignaire; un curé met les amoureux en déroute et saisit cette occasion pour prêcher contre la dépravation des gens. Son discours est écrit en vers de huit pieds aux rimes fortement résonnantes. Mon peu de familiarité avec le patois niçois m'empêche de déguster toute la saveur des drôleries que débite l'orateur; mais ce sermon burlesque paraît amuser considérablement les auditeurs qui s'esclaffent. Au curé succèdent un pêcheur et un chasseur qui vantent chacun les joies de leur métier; le chasseur triomphe, il a le dernier mot; malheureusement, au moment où, tout glorieux de sa victoire, il tire sur un moineau, il est empoigné par deux gendarmes qui l'emmènent en prison.*

*Là-dessus, la longue marionnette en souquenille blanche surgit entre deux bandes de carton, souhaite le bonsoir à l'honorable société, la remercie et lui annonce que la pièce est terminée.*

*Les impresarii agitent de nouveau leur plateau devant la porte; les spectateurs y déposent consciencieusement leurs sous, puis s'éparpillent dans l'impasse en discutant sur les attraits du Presepio qui est encore mieux réussi que celui de l'an passé.*

*Et me revoici sur le quai où les étoiles de Noël scintillent dans le bleu sombre. Là-bas, au-dessus des arbres et des maisons, les collines niçoises découpent en noir leurs harmonieux contours sur le ciel constellé. Ces naïves marionnettes de la crèche m'ont ramené au temps lointain de ma petite enfance. Il me semble que mon esprit est simplifié et revêtu de crédule candeur, comme à l'époque où je croyais aux merveilleuses chevauchées du grand Saint Nicolas.*

*Les paroles de l'Evangile me reviennent en mémoire : « Si vous ne redevenez comme des enfants, vous n'entrerez pas au royaume des cieux ». N'en peut-on pas dire autant du royaume de l'art. Si on ne se se fait simple et sincère de cœur comme un enfant, on n'y entrera point...*

ANDRÉ THEURIET.

(*Contes de la Primevère.*)

## CRÈCHES D'AIX

La plus ancienne est celle du Sieur Silvy, ancien associé de Bosc à Marseille, vers 1830, rue de la Pureté, à Aix.

A sa mort, le Sieur Bontoux (rue du Louvre en 1836) ajoute au programme *La Fête-Dieu* et *Le Déluge*, et vend ensuite à Joseph-Jean-Baptiste Truphème (1840-41). Les frères Benoît achètent la Crèche en 1844 ou 1846. Leur succèdent : le Sieur Seyvoz (1889), le Sieur Jouvencel (1894).

*Crèche Brugnier :* Vers 1849, pendant trois ans, dans la Chapelle des Pénitents Noirs. Fut peut-être achetée par Truphème.

*Crèche Droumet :* Créée par Droumet et les frères Breson, était installée rue du Louvre (1840-45). Après quinze jours d'exploitation, après une discussion d'intérêts entre les associés, fermeture.

*Crèche Gontard et Lieutard :* Rue St-Lazare, dure deux ans (1855-56).

*Crèche Droumet et Ripert :* Le fils Droumet et ses beaux-frères Ripert, artistes à la Crèche Benoît qu'ils ne suivent pas à Marseille, achètent la Crèche Gontard et Lieutard et une partie de celle de Droumet père. C'est « La Crèche Nouvelle » (1858-68), Chapelle des Pénitents Noirs.

Pour la première fois, en 1869, il n'y eut pas de crèche à Aix.

Les trois personnages exposés (le Joueur d'orgue, le Ramoneur, le Rémouleur, nos 410-412) appartiennent au Musée du Vieil-Aix.

Au retour d'une visite à ce Musée, le marionnettiste Yves Joly écrivait (3) :

*Maison de Nazareth, paysage neigeux, pont suspendu, palais du roi Hérode, étable de Bethléem. L'âne renâclait, Perus éternuait, le rémouleur aiguisait ses couteaux. Balthazar agitait sa barbe, ouvrait et fermait les yeux. L'orgue de Barbarie était muni d'un volet mobile qui, en s'abaissant, laissait percevoir des personnages dansant à l'intérieur de l'instrument. Les acteurs (des santons) étaient richement habillés, de plus ils étaient judicieusement construits de hauteurs différentes variant entre 20 et 70 centimètres. Ces personnages donnaient aux spectateurs dans la salle l'impression d'être de tailles égales.*

*Leur fonctionnement différait des marionnettes. Ils étaient mûs par un mécanisme intérieur et fixés par une tige à une planchette qui glissait sur la scène, aussi tout sautillement se trouvait évité. Décors, machineries, santons, telles étaient les ressources dont disposaient les frères Benoît pour jouer la Pastorale. Pour tout Provençal, ce mot évoque les scènes gracieuses qui enjolivent l'histoire de la Nativité : bergers que guide une étoile d'argent, rois mages cheminant sous la neige, villageois déposant des offrandes devant l'enfant divin couché sur la paille. Or, tous ces tableaux que chacun de nous, riche ou pauvre, aime à dresser chez soi à l'époque de Noël, étaient jadis représentés vivants par la crèche de Benoît.*

*La pièce comprenait trois actes, vingt-cinq tableaux. Le premier acte transportait le spectateur à Nazareth lors de l'Annonciation, près de la Vierge, puis chez les Bohémiens, enfin chez les Bergers. Le deuxième acte était plus développé, plus varié et aussi plus profane. On y avait intercalé plusieurs épisodes divertissants : là se plaçait l'aventure de Lièbre, qui, chassant le lièvre et la bécasse, se trouvait surpris par le gendarme, d'où la dispute en*

(3) *Le Montreur de Marionnettes*, Bulletin de l'Union Corporative et Nationale des Montreurs de Marionnettes, N° 13, Mars 1949.

*des termes qui ne manquaient jamais d'amuser le public. Une autre farce n'avait pas moins de succès : celle du pêcheur et du chasseur se querellant à propos d'un canard que l'un avait laissé tomber à l'eau et que l'autre avait repêché. Comme dans la scène précédente, l'affaire se terminait par l'intervention du gendarme.*

*C'était également dans cet acte qu'apparaissaient les personnages familiers qui, aujourd'hui encore, inspirent nos santonniers : le joueur d'orgue, l'amoulaire, Nourado la poissonnière, Madaleno la bouquetière, Catharino marchande de galinos, Bassinet et son chien, l'aveugle et son fils, Perus Noura.*

*Cependant, l'arrivée des rois mages interrompait la gaîté colorée de ce pittoresque tableau et préparait le dernier acte. Celui-ci, fort bref, débutait par l'arrivée de la foule devant l'Enfant Jésus. Suivait la scène de la Purification. Enfin, c'était l'apothéose où le Père Eternel trônait parmi les nuages et, entouré d'anges, bénissait son peuple tandis qu'un chœur entonnait le « Gloria ».*

*Logiquement, la Pastorale aurait dû se terminer ici; il n'en était rien. Les frères Benoît, peu soucieux des anachronismes, mais par contre désireux d'impressionner les spectateurs, imaginèrent de figurer le déluge et placèrent ce tableau après l'apothéose comme conclusion.*

*Le texte de la Pastorale était dit par des acteurs dissimulés dans les coulisses. Dans ce texte, les langues d'oc et d'oïl alternaient. En outre, on y avait intercalé des chants écrits, sur la musique d'auteurs réputés tels que Saboly, Dalayrac, Puech et aussi la célèbre « Marche des Rois ».*

*Le sort de la Crèche Benoît fut celui de maintes distractions populaires. Sa renommée déclina puis sombra. En 1893, décors et santons furent rachetés par un groupe d'Aix qui organisa des tournées dans la région, mais le résultat fut peu satisfaisant. Plus tard, grâce à Mlle d'Estienne de Saint-Jean, la Crèche connut encore quelque succès, mais un jour vint où le cinéma s'installa dans la salle de l'impasse Agard.*

*Depuis, chassés de leur local, les petits personnages demeurent à l'Hôtel d'Estienne, aujourd'hui Musée du Vieil-Aix* (4).

## CRÈCHES A TOULON

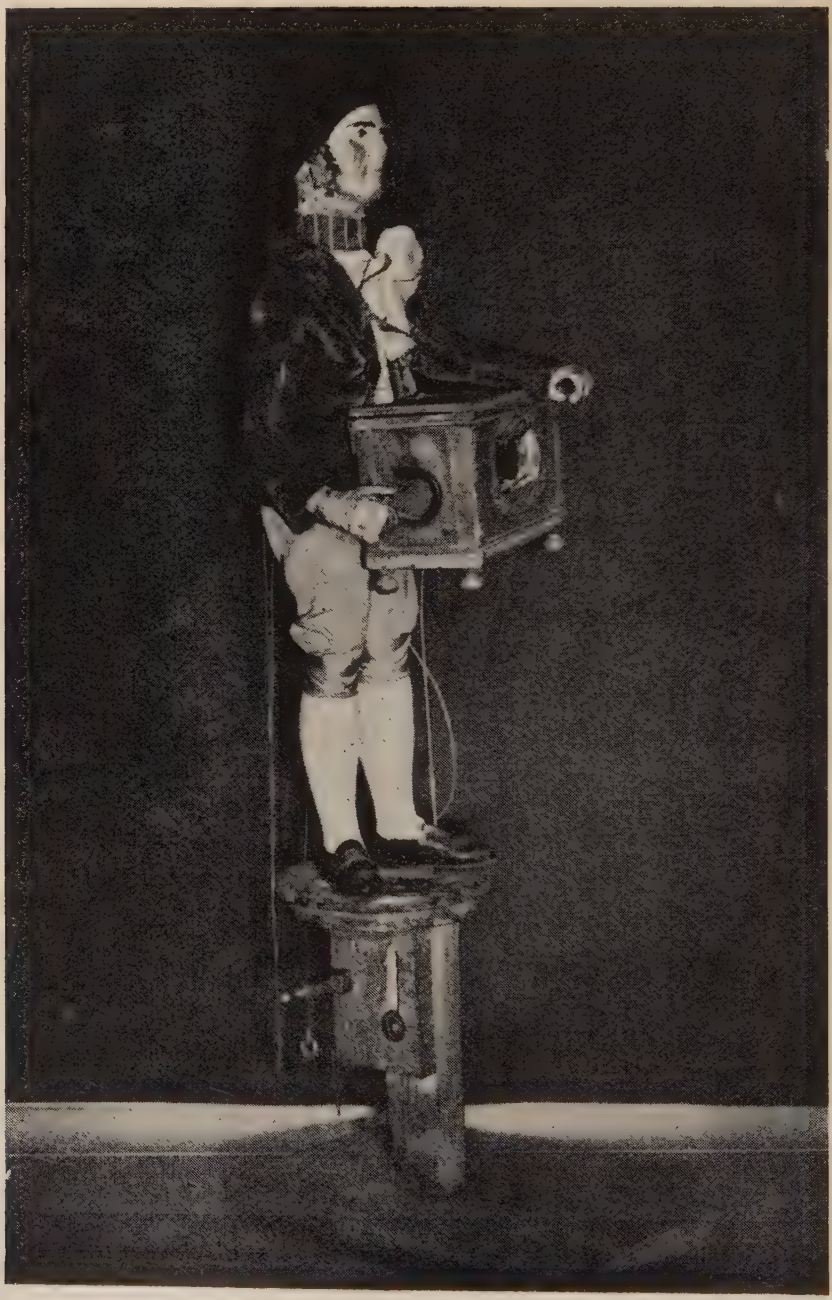
Première installée en 1838, 80, rue de la République. Tenue par le Père Pomet, transportée ensuite rue Pomme-de-Pin, à Besagne. A cette Crèche succède celle du Père Ribaud, 8, place Saint-Pierre.

1865 : fin des représentations.

## CRÈCHES A MARSEILLE

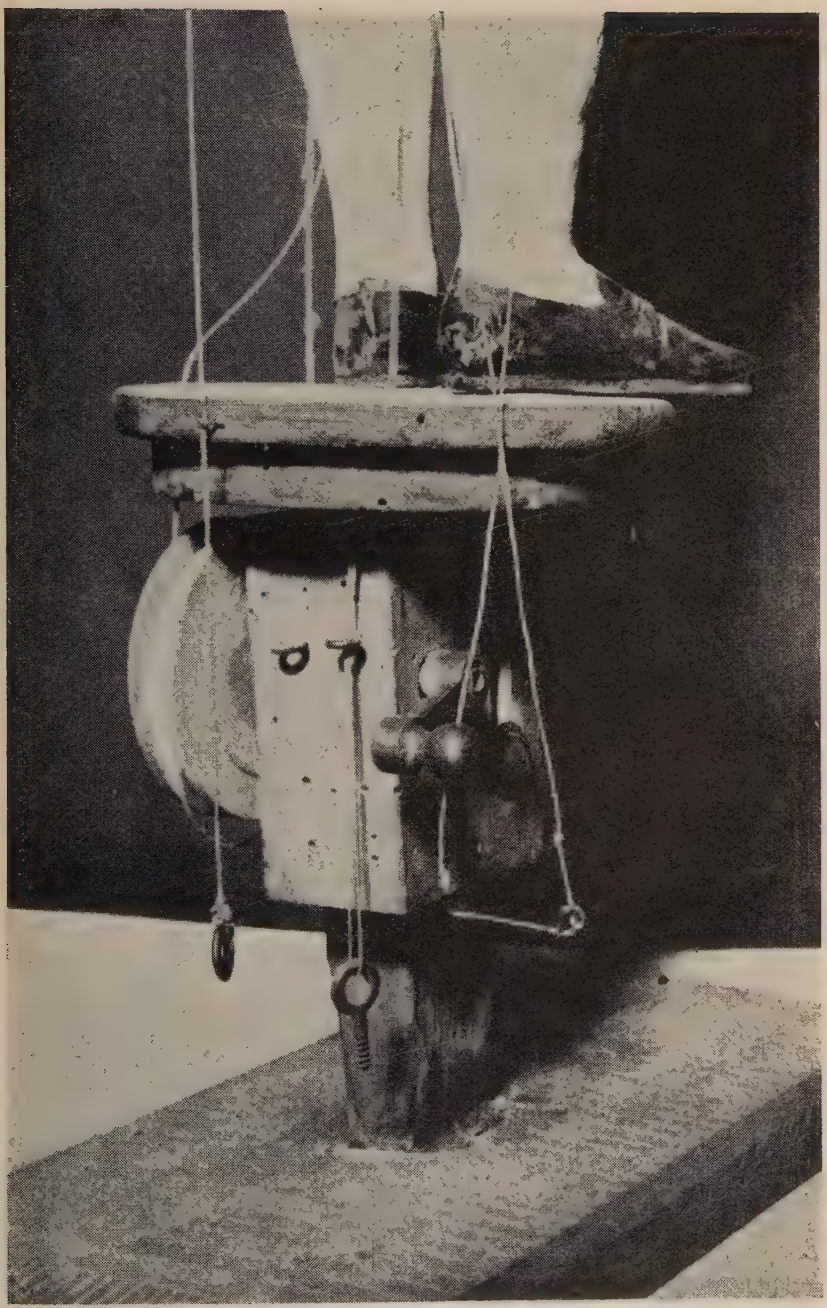
Stephen d'Arve, dans *Miettes de l'Histoire de Provence : les fêtes de Noël, mœurs, coutumes, traditions et souvenirs* (Aix, Imprimerie Nicot, 1885, in-18, réimpr. en 1887 : Noël à Marseille et à Aix, les

(4) Voir aussi Ch. Martin : *Nativité, Santons. Crèches parlantes et mécanisées en Provence*. Etude historique. Aix, Makaire (Peyras et Cie Succ.), 1912, pp. 158 à 219. Arnaud d'Agnel et Dor : *Noël en Provence*, usages, crèches, santons, noëls, pastorales. Paris. Edit. Occitania-Guitard; Marseille, Edit. Tacussel; Aix, La Bastidon, 1927 (av. 43 pl. h.t., 44 aquarelles de Dellepiane), in-4°. *Cahiers d'Art Dramatique*, 8e année, nouvelle série, n° 5, 1945, Noël, Les Pastorales, Noël aux Poupées, La Szopka, crèche polonaise.



(*Phot. Pierre Soulier*)

CRÈCHE D'AIX, fin du XIX^e^ siècle. Le Joueur d'Orgue (*Musée du Vieil-Aix*)



(*Photo Pierre Soulier*)

Détail du contrôle

Saints Innocents, Saint Etienne et les Rois d'Aix, pastorales, etc.), signale, à Marseille, la Crèche du Sieur Bosq, rue du Pavillon, la Crèche des Deux Amis (Historiographe, Cauvière), Laurent, rue du Paucer :

« ... Quand le concordat eut rendu au catholicisme son existence légale, la joie pieuse, motivée par cet événement, agit sur l'imagination du bonhomme Laurent, au point de lui inspirer l'agencement d'une scène des plus excentriques : le pape, accompagné de ses cardinaux, venait visiter l'Enfant Jésus, descendait de son carrosse devant l'étable, donnait sa bénédiction à la Sainte-Famille agenouillée et bénissait de même le public.

« Autre scène, non moins étrange : le rideau de fond était tiré, la mer paraissait, avec un joli bâtiment de guerre, qui saluait d'une bordée l'Enfant-Jésus reposant dans son berceau. »

En 1867, il y avait encore en exercice à Marseille vingt crèches ou pastorales.

La tradition des « crèches parlantes » et des spectacles religieux aux marionnettes, des Mitouries de Dieppe (au XV[e] siècle) au Bethléem vervillois, en passant par les marionnettes des Augustins déchaussés de Rouen (qui représentaient la Passion à Rouen en 1677) n'a jamais été complètement abandonnée : *Li Méhance* liégeoise, animée par Chanchet, la Nativité bruxelloise reconstituée par Michel de Ghelderode et publiée par Henri Brochet dans *Jeux, Tréteaux et Personnages,* n° 2, 15 novembre 1930, *la Nativité* du *Petit Théâtre* créé par Henri Signoret, Maurice Bouchor, Jean Richepin, Raoul Ponchon, pour des marionnettes à planchette et à pédales, sur caissettes de support munies de roulettes (1888), les pièces d'ombres (*La Marche à l'Etoile* de Fragerolles et Henri Rivière représentée au *Chat Noir* et la *Pastorale* de Paul Viellard, directeur du *Théâtre Noir et Blanc*), le *Bethléem* de Mayenbourg monté par les soins de Marcel Temporal (5), la *Nativité* de J. Beaugrand et celle de P. Héraut montée par le *Théâtre Arc-en-Ciel* de G. Blattner, en 1938, le *Noël des Anges,* d'Hubert Gignoux, joué en captivité (Billaudot, édit.), la *Nativité* des marionnettes du Théâtre Saint-Michel à Nancy, et bien d'autres dont nous ne pouvons songer à donner ici la longue nomenclature.

---

(5) La première partie débute dans le cabinet de travail du célèbre homme d'affaires Mackington. Acculé à la faillite, il se suicide. Sa mort provoque la déroute, la crise, et les hommes lésés épiloguent sur leur malheur. Puis, c'est une marchande de journaux, marchande de nouvelles qui nourrissent en elle un pessimisme voisin du désespoir. En quoi croire ?

A quoi se raccrocher ? La question posée, elle découvre que c'est dans le Divin seul que les hommes trouveront le réconfort.

Voici, avec le deuxième acte, un chant d'espérance. C'est la Nativité. Les bergers parlent, eux aussi, de leur époque, de leurs espoirs; et c'est la marche vers la Crèche.

Cette vision disparue, nous nous retrouvons en 1936. Deux chauffeurs de taxi bavardent, quand survient Marie, la marchande de journaux. Elle veut aller à Notre-Dame pour prier. Un des chauffeurs la conduira et l'accompagnera sous le signe de la confiance. Ils vont chercher dans la maison du Seigneur la force et le courage nécessaires pour vivre avec l'espoir d'un monde meilleur.

Cette moderne *Nativité* fut montée avec des personnages plats et articulés dans un style d'images aux couleurs vives. Le tout formait un spectacle absolument parfait, mêlé de ballets de danse et de disques d'un choix remarquable. Tous ceux qui ont vu les représentations données au petit théâtre d'essai de la rue de la Quintinie se souviendront de cette réalisation qui est un véritable chef-d'œuvre.

Hélas ! l'auteur et l'animateur de cette petite merveille vient de mourir, il y a quelques semaines. Mais tout « le matériel » existe, et si nous avons les mains et le cœur assez purs, nous essaierons un jour de redonner vie à ce Jeu Divin.

JACQUES CHESNAIS,
*Bulletin des Comédiens Routiers,* nov.-déc. 1936.

La Nativité au Petit Théâtre de Henri Signoret

Croquis de J. Chesnais montrant la manipulation des personnages
(*mécanisme de E. Arnaud, perfectionné par M. Belloc*)

Théâtre Saint-Michel de Nancy, La Nativité : Nazareth

Théâtre Saint-Michel de Nancy, La Nativité : La Crèche

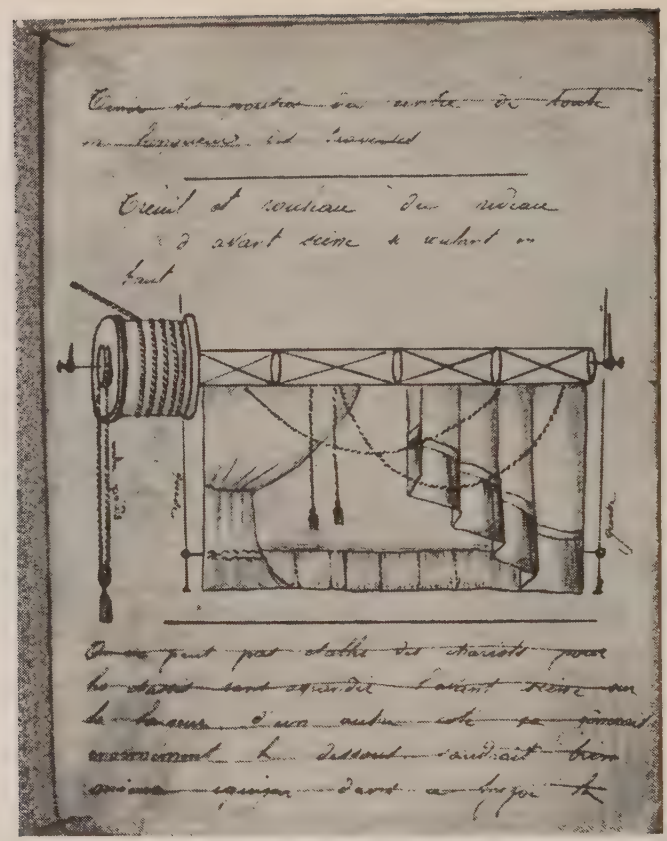
# MORT D'UN MARIONNETTISTE

« A 22 ANS 1/2
MA VIE DEPUIS LE 19 JUILLET 1881
JUSQU'EN FÉVRIER 1882 »
*(extrait des Mémoires inédits d'Emile-Isidore Pitou)*

Notre pauvre père (1) mourut donc subitement. Il avait joué la veille *Victor ou l'Enfant de la Forêt, Le Savetier et le Financier,* et comme chansonnette il avait chanté *Jean Lapin,* une chansonnette qu'il aimait à la folie, et dans son annonce il dit au public : « Mesdames et Messieurs, je suis un peu fatigué ce soir, mais demain je vous ferai rire davantage ».

Il ne pouvait plus monter ni descendre de scène, et lui qui fut toute sa vie un homme vif et laborieux dans son travail, il était devenu nonchalant et dormait même en jouant le soir; ce fut là que je compris que mon pauvre père était perdu. Lui, le plus travailleur, oublier son travail, c'était trop ! Alors je pleurais... P.-L. Jean, machiniste de supplément à notre administration, me disait : « Console-toi, ce ne sera rien, ce sont les grandes chaleurs », mais moi je voyais bien que le coup était porté; je faisais tout pour lui alléger son travail, mais tout fut inutile. Le lendemain, qui était donc un mardi, j'affiche comme d'habitude *Trente ans ou la vie d'un joueur,* et mon père devait chanter *Le Parisien de Saint-Flour.* Il déjeûna comme d'habitude, mais toujours il se plaignait de douleurs dans les reins. Nous dînâmes; c'était donc le repas funèbre, c'était la dernière fois qu'il devait figurer à la table de famille; il mangea un morceau de côtelette de mouton qui était son régal favori, il ne fit qu'y porter les lèvres; il la repoussa, il prit un morceau de fromage blanc, mais bien peu. Après avoir dîné, il dit à ma sœur Emilienne : « Va me préparer mon lit, mais pas à la même place qu'hier ». Faut dire qu'il avait l'habitude de se coucher sur un banc. Je lui fis donc faire son lit sous le théâtre, vu que cet endroit était le plus frais, juste en-dessous où était le chariot de descente; c'est à peine s'il pouvait se coucher, ses jambes, ses reins étaient raides. Paul part pour l'école, l'Emilienne débarrasse la table. Brun, l'employé que nous avions, se reposait sur la malle aux affiches, moi je lisais une tragédie de Gresset, *le Méchant,* étant étendu sur la malle aux costumes. Il faisait horriblement chaud, on n'entendait aucun bruit et tout semblait rentré dans le silence. Il était environ 1 h. 30 qu'il se mit à parler haut; je crus qu'il me commandait quelque chose et je lui demandais ce qu'il désirait. « Rien », me dit-il. Alors je crus qu'il avait rêvé tout haut, mais de suite après il recommença : il se tournait, se roulait par terre, n'étant jamais à son aise et se cramponnant contre les cales qui servaient à supporter les coulisses de scène. A partir de ce moment, je me suis effrayé, je changeais de place en me dirigeant vers l'avant-scène afin de pouvoir pleurer à mon aise sans que mon père s'en aperçoive, craignant qu'il ne demande la cause de mes larmes, mais à peine l'avais-je quitté que je l'entendis crier plus haut.

(1) Emile-Auguste Pitou, directeur du théâtre depuis 1867, après la mort du fondateur Hubert Chock dont il était l'associé depuis 1840.



(*Phot. Pierre Soulier*)

Théâtre Emile Pitou. Cahier de machinerie, 1884 (*Coll. Paul Pitou*)

Alors, abandonnant le livre que j'avais et avec une colère qui naissait en moi, je m'approche, je me mets à genoux et je lui demande sévèrement : « Qu'as-tu donc ? » — « Rien », dit-il. — « Alors, pourquoi cries-tu ? » — « Moi, mais je ne dis rien ». A cette réponse, je me dis qu'il devient fou, mais ce transport au cerveau montait toujours, et il criait de plus en plus fort. Il déclama longtemps, surtout la pièce en vers de M. Dallière intitulée *Napoléon et Joséphine*, pièce que nous jouions. Ensuite, il improvisa, notamment ces deux vers qui, à eux seuls, renferment toutes ses souffrances et la cause de sa mort :

« Oui Madame, après cette dispute
« Le premier qui vient, je l'exécute. »

et puis bien d'autres paroles de colère contre cette femme qui l'a si indignement trahi.

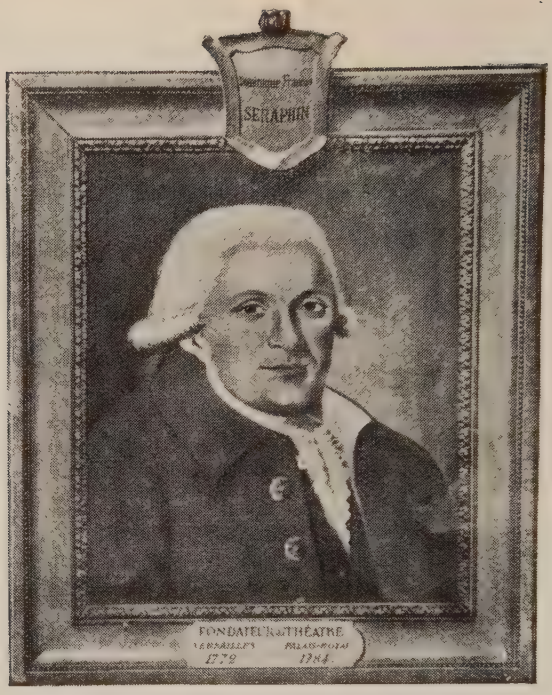
Ensuite venaient des idées de travail : « Paul, Emile, y êtes-vous ? ». Mon employé me regarda et je compris dans ses yeux qui rencontrèrent les miens que mon père devait mourir. Il me dit : « Faut aller chercher un médecin ! ». Je ne voulais pas, craignant que sa vue ne le tue tout en plein. Enfin, on alla en chercher un, qui ne tarde

pas à voir qu'il n'y avait aucun espoir; quoique ça, il ordonne une certaine potion à lui faire prendre..... Nous résolûmes de le porter dans son lit; ce fut une chose difficile de le sortir de dessous le théâtre : il se tenait raide. Il fallut enlever deux côtés pour nous faire place, nous le mîmes dans son lit; ce fut là seulement qu'il commença à ne plus pouvoir parler, ses forces étaient épuisées, il commença à râler; on alla chercher le médecin une seconde fois..... Il gémissait et ne parlait plus, il ne faisait que soupirer fortement, ses yeux étaient voilés de pleurs..... il souffrait horriblement, ses yeux se fermaient; tout d'un coup, il s'arrêta..... Avec une rage mêlée de désespoir, « Papa ! » m'écriais-je avec force; je ne sais si la voix de ce fils qu'il avait tant aimé vibra jusqu'au fond de son âme et si c'était pour lui dire une éternel adieu, il soupira encore deux ou trois fois, une gorgée de sang noirâtre vint sur ses lèvres : il était mort.

(*Suit la description de la veillée funèbre, les visites, l'enterrement. Une tornade pendant l'une des nuits de veille a détruit une partie de la baraque.*)

Je recommençais les représentations le samedi en jouant *Le Juif errant,* d'Eugène Sue, afin de satisfaire les goûts d'un public qui ne sait que mépriser et qui m'avait traité de clérical. Que d'impressions j'eus ce jour-là : c'était la première fois que nous jouions sans le secours de mon père; c'est à ce moment que j'ai déployé le plus de courage. Je me suis présenté devant le public le cœur serré et encore gonflé de larmes pour lui faire l'annonce que nous avions l'habitude de lui faire : « Mesdames et Messieurs, nous allons commencer notre représentation telle qu'elle est annoncée, veuillez nous pardonner si quelques fois quelque chose se manquait dans la soirée, car dès aujourd'hui nous faisons un nouvel apprentissage ». Telles sont les premières paroles que j'ai dites en plein public. Nous commençâmes la représentation par ces paroles du Juif : « Pitié, pitié, Seigneur ! ». J'avais tant pleuré que ma voix était éteinte; fallait jouer pourtant et satisfaire les personnes qui toutes avaient payé pour venir entendre. Quand j'arrivais au rôle de mon père, c'était lui qui faisait Gringalet, et ce rôle était rempli par notre marionnette qui remplissait les fonctions du premier comique qui a pour surnom Crasmagne, marionnette qui par sa figure charma pendant de nombreuses années son auditoire. Jouer à sa place, il me semblait que je repoussais mon père : je croyais toujours le voir derrière moi, terrible illusion. Je continue donc la soirée. Arrivé au deuxième tableau, c'était moi qui chantais le rondeau de la Reine Baccanale. Chanter pendant que j'avais la mort dans l'âme ! Quelqu'un qui n'a pas pratiqué la carrière artistique ne peut pas s'imaginer quelle souffrance on endure dans de pareils moments. Faire cet effort sur soi-même, voir encore son père en face, livide, couché dans son linceul, se rappeler les souffrances de son agonie, les dégâts que le vent nous avait causés, presque sans argent à la maison, et chanter comme si l'on était le plus heureux de la terre, surtout chanter un rondeau comme celui-là. Je me forçais, il le fallut d'ailleurs. Après la pièce jouée, je pris une extinction de voix, je ne puis plus parler. Elle me dura cinq ou six jours; je jouais tout de même : les besoins se faisaient sentir, fallait travailler. Malgré cela, nos recettes, qui n'avaient jamais été fructueuses, baissèrent encore. Pour ramener mon public, je jouais *Le Tour du Monde,* de Jules Verne, pièce extrêmement bien montée. Je ne pus me procurer de musiciens : les uns, par fierté, ne voulurent pas venir jouer dans un théâtre comme le nôtre; les autres étaient occupés, à ce qu'ils me disaient. Nous le jouâmes sans musique.

*Ms. Archives Paul Pitou.*




SÉRAPHIN (*Coll. Maury*)

# SÉRAPHIN

Dominique-Séraphin-François, dit Séraphin, naquit à Longwy le 15 février 1747. Il obtint, en 1772, l'autorisation d'établir son spectacle à Versailles, dans les jardins de l'Hôtel Lannion. Se fait accorder le privilège du « Spectacle des Enfants de France » le 2 avril 1781. S'installe à Paris, au Palais-Royal, n° 121 de la Galerie de Pierre (du côté de la rue des Bons-Enfants), le 8 septembre 1784. Pendant la Révolution, son établissement prend le nom de « Théatre des Vrais Sans-Culottes », donnant des spectacles de poupées et des spectacles d'ombres. Après sa mort (5 décembre 1800), sa veuve continue l'exploitation du spectacle, qu'elle dirige avec le concours de son neveu Joseph François. Celui-ci, le 13 août 1844, sollicite et obtient du Roi le privilège d'installer un « Spectacle d'ombres et de feux arabesques » à Versailles (1). Il meurt en 1844. Son gendre, Paul Royer, prend la direction, renouvelle le répertoire, les costumes, les décors et la salle. En 1858, il quitte le Palais-Royal pour la salle du boulevard Montmartre (maison du « Bazar Européen »), passage Jouf-

(1) Collect. d'autographes de Jean Sapin, n° 227.

UN MOMENT! ARRÊTEZ-VOUS, LISEZ-MOI

# SÉRAPHIN

## AUX LECTEURS.

SÉRAPHIN AUX PASSANS

AFFICHES DU THÉATRE SÉRAPHIN

froy (ouverture le 8 septembre 1859). Il mourut peu après. Sa veuve dirige le théâtre jusqu'en 1870. Il est alors repris par un chemisier nommé Plet, qui avait la passion des poupées.

Un dessin d'Eustache Losay, reproduit par Jacques Chesnais dans son *Histoire des Marionnettes*, montre les coulisses du théâtre sous le Second Empire, alors qu'il était en pleine vogue. Il y a vingt manieurs hommes et femmes.

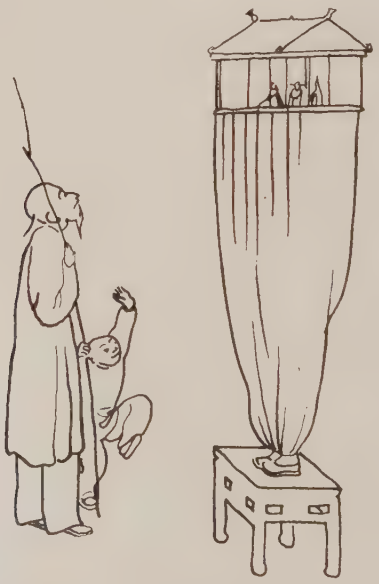
Les épaves du Théâtre Séraphin, recueillies par Arthur Maury, furent exposées au Champ de Mars lors de l'Exposition Universelle de 1889 : marionnettes, silhouettes, accessoires, portraits, manuscrits, affiches, programmes, billets d'entrée etc. (dont le matériel du fameux *Pont-Cassé*).

Cf. Arthur Pougin, *Le Théâtre à l'Exposition Universelle de 1889*, in-8, Paris, Fischbacher, 1890, pp. 22-28. — *Feu le Théâtre de Séraphin, depuis son origine jusqu'à sa disparition, 1776-1870*, Paris 1872, plaq. in-8, tiré à 100 exempl. Seconde édition, Lyon 1875, illustr. — Jal, *Dictionnaire... Catalogue des pièces jouées en ombres chinoises par le Sr Séraphin.* S. D. Bibl. Nat. Ms. fr. N. a. 22261, fol. 114-115. — Paul Jeanne, *Etude historique et analytique des Ombres Françaises.* Ed. des Presses Modernes au Palais-Royal, Paris 1937. — *Almanach des Spectacles, Almanach du Palais-Royal, Les Spectacles de Paris*, passim, etc... — Thiery, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris.*

E. Maindron, *Marionnettes et Guignols*, in-4°, Paris Juven, 1900, chap. VI, p. 153.

L.-V. Flamand, *Théâtre de Séraphin...* (répertoire), Paris 1806. Pour le Théâtre des ombres en général, voir A.-C. Gervais, *Marionnettes et Marionnettistes...* Bordas, 1947, chap. VII, pp. LVI-LXI, et Jacques Chesnais, *op. cit.*

—— Textes et documents réunis par ——
Rose-Marie Moudouès et Jacques Chesnais



Marionnettes populaires chinoises
(*Jacques Chesnais*)

# COMMUNICATIONS

## COSTUMES POUR LA REPRÉSENTATION DU *MYSTÈRE DE LA VENDICION DE JOSEPH* 1560

18 mai 1560

Marché entre Claude Gaillard, fripier, bourgeois de Paris, établi en la Friperie, à l'enseigne de Sainte Catherine, agissant pour lui et pour sa mère, Catherine Dupuis, veuve de Jean Gaillard, mêmes qualités, d'une part, et d'autre part Etienne Chéron, Nicolas Durand, Guillaume Noël, laboureurs, et Nicolas Wideron, menuisier, tous demeurant à Annet, près Lagny-sur-Marne, pour location, du 24 mai jusqu'à deux mois après la Pentecôte 1560, soit le 2 août, des «habillemens, chausses, chappeaux et autres hardes... cy dessus spécifiez... pour servir aux dessus d. à jouer le mystère *La vendicion de Joseph* et ce aud. lieu de Annet...»; prix : 44 l. t., dont 100 s. t. présentement versés, 15 l. t. payables à la livraison des costumes et le reliquat à l'expiration du contrat ou à la remise des costumes, paiement garanti par les susnommés et par Nicolas de Cointry, trésorier et payeur de la compagnie du comte « d'Haran », à Paris.

Suit l'engagement des susnommés de dégager ledit Nicolas de Cointry de toute responsabilité, celui-ci n'étant intervenu que pour leur faire plaisir.

« Mémoire » des costumes loués

« Pour l'abitz de justice, une robbe de satin cramoysy, rouge, bordée de thoille d'or, à usaige de *femme*.

Une robbe de taffectas blanc, servant à *Miséricorde*.

Les habillements des *quatre cytoyens*, de satin de plusieurs coulleurs.

Item, ung habit pour *Esau*, de taffectas changeant.

Item, une robbe de velours cramoysy, figuré rouge, pour ung *prince*.

Item, deux robbes longues, l'une de damars rouge et l'aultre de camellot viollet, razé, servant à *Ismalleyt*.

Item, une robbe de satin cramoysy, rouge, servant au *père Jacob*.

Item, douze robbes de plusieurs coulleurs servans aux *douzes enffans*, tant de satin damas, taffectas et camellot.

Item, cinq robbes servant à *femmes*, tant satin cramoysy, velours et taffectas de plusieurs coulleurs.

Item, une robbe de drap d'or frizé, sur champ noir, bandé de passemant d'or de Chippre, garnye de son collet, servant à ung *roy*.

Item, deux cazaques de velours rouge, à boullons.

Item, deux robbes de camellot longues.

Item, une robbe de drap d'or, longue, sur champ rouge, pour *Farraon*.

Item, une robbe de satin blanc, à paremens de toille d'or et descouppée, garnye de son collet de drap d'or.

(1) Minutier Central, Etude LIV, nº 160.

Item, une robbe de velours cramoysy, viollet, bandé d'un petit passemant d'argent faulx.

Item, une robbe de satin cramoysy, viollet, servant à *femme*, frangée d'or fausse.

Item, une cotte d'arme de velours viollet, frangée d'une frange d'or.

Item, deux habitz longs, l'une de trippé de velours rouge et l'aultre de satin jaulne, broché de fil d'or, bandé à l'entour de velours, mis figuré.

Item, deux robbes à *femmes*, l'une de bourde de soye et l'aultre de taffectas changeant.

Item, deux cazaques de velours pour les *deux sergens*, l'une rouge et l'aultre grize.

Item, deux manteaulx d'escarllatin rouge, bordez de passemant d'argent faulx.

Item, deux robbes longues à *médecyns*. l'une de satin tannay brun et l'aultre de satin vert.

Item, une robbe de drap d'or frizé, bandée d'une bande de velours noir, rahiée d'or, garnye de six boutons d'or.

Item, une robbe de damas noir, bandée de velours noir à l'entour.

Item, une robbe de satin blanc, couverte de fleurs d'or.

Item, une cazaque de velours blanc pour le *boullangier*.

Item, ung cazaquin de velours jaulne pour le *soumellier*.

Item, ung cazaquin de velours noir déchiqueté pour le *bourreau*.

Item, une juppe de taffectas rouge pour le *jollyer*.

Item, cinq robbes de plusieurs coulleurs tant damas, velours que taffectas.

Item, seize cazequins de plusieurs couleurs, tant velours, satin, damas, taffectas, thoille d'or.

Item, deux douzaines de chappeaulx de plusieurs sortes et coulleurs.

Item, une douzaine de bonnetz de velours.

Item, une douzaine de paires de manches, de plusieurs coulleurs.

Item, dix paires de guestres, de thoille d'argent faulx.

Item, cinq devantz de cotte de femme, tant velours, satin, de plusieurs coulleurs.

Item, deux bonnetz d'escarllate rouge, avecque deux chapperons fourrez, à *médecyns*.

Item, trois coyffes d'or.

Item, dix mallettes de plusieurs coulleurs.

Item, une douzaine et demye de ceintures de plusieurs coulleurs, tant cordons de soie et taffectas.

Item, ung voylle de taffectas bleu et une barbutte de linge.

Item, une douzaine de barbes.

Item, six chevelleures.

Item, six haulx de chausse de velours de plusieurs coulleurs.

Item, ung guydon et deux enseignes de taffectas.

Item, troys vasguynes de thoille. » (1)

ERNEST COYECQUE.

(1) Minutier central, Etude LIV, n° 160.

# TROUPES CIRCULANTES EN BRETAGNE AU XVII[e] SIÈCLE

Textes communiqués par le D[r] Merle

## 1662 - 17 février.

*Le dix septième jour de febvrier mil six cens soixants deux, avant midy, par la cour de Nantes et devant nous..... furent présans :*

*Nobles gens Toussaintz le Riche, sieur de Hautefeille, Anne de la Chappe* (1) *sa femme, damoiselle Michelle de Thomassin leur cousine, Christianne Le Riche leur fille, d'une part,*

*Et Anthoine Gaubert et damoiselle Claude Bonian, sa femme, et Gaston Moussard, d'autre part;*

*Les tous comédiens de Monseigneur le Dauphin estant de présant en cette ville de Nantes, lesd. femmes auctorisées de leurs maris.....; lesquels se sont par ces présantes associez pour le temps de deux ans qui commenceront au vingt-deuzième du présant mois et finiront à pareil jour, au profit quy proviendront pendant led. temps des représantations de leurs commédies auxquels tous les sus-nommez tireront par égales portions fors lad. Chrestienne, fille dud. Le Riche, quy ne tirera que demye part. Et ne se pourront quitter ni les uns les autres que led. temps de deux ans ne soit expiré pour quelque cause et prétexte que ce puisse estre à peine au contrevenant de payer aux autres la somme de cinq cens livres et d'un commun consentement s'entre promettent d'admettre en leur compagnie et sociétés deux ou trois hommes pour rendre leur compagnie complète.*

*Ce que les parties ont aussi et de la manière voullu et consenty, etc.*

*Promis, juré, fait et consenti audit Nantes au tablier de Belon l'aisné, notaire royal sous les seings desd. Le Riche, Goubert, Moussard, Bonian et Thomassin et pour ce que lesd. de Chappe et Chrestienne Le Riche ont dict ne scavoir signer elles ont faict signer à leurs requêtes scavoir : lad. de Chappe a Jan Bretesché et lad. Le Riche à Laurant Maisan sur ce présant.*

*La minute est signée : J. Le Riche, de Hautefeille, Bonian, Gobert, Monnard, Michelle de Thomassin, Bretesché et Moisan.*

*Drouet et Belon l'aisné, nres royaux.*

*Archives Loire-Inférieure, Minutes Belon.*

## 1665 - 2 juin.

*Marché entre :*

*Jacques Gallot et Jan Gillet, charretiers à Chevaux dt, scavoir : led. Gallot au Marchix de Nantes, par. de Saint-Similien et led. Gillet à la Fosse, rue du Chapeau-Rouge, paroisse de Sainct Nicollas dud. Nantes, lesquels ont promis et promettent aux comédiens du Roy estant à présant en cette ville de Nantes pour lesquels est stipullont et acceptant le sieur Pierre de Chasteauneuf l'un diceux, de conduire et voiturer sur leurs charrettes le bagage desd. comédiens de cette dicte ville en celle de Rennes dans le jeu de paume de la poullaillerie au fauxbourg Sainct-Michel et charger iceulx bagage à quelque poids qu'il se puisse monter estant à présant au jeu de Paulme de la Rue des Carmes de cette ville de Nantes dans vendredi prochain pour*

(1) Des de La Chappe étaient dans la troupe du Marais en 1654. Cf. R.H.T., n° III, 1952, p. 247.

*partir le lendemain matin. Led. marché fait à gré des partyes pour et moyennant le prix et somme de soixante sols par chacun cent de livres pesant dudit bagage que led. Sr de Chasteauneuf, tant en son nom que faisant pour les autres comédiens a promis et promet payer et bailler auxd. Gallot et Gillet en lad. ville de Rennes ou led. bagage sera par eux rendu et livré auxd. Comédiens sain et enthier à payne de leurs dépens domages et intérest et ce incontinent après la descharge d'iceleux.*

*A tout quoy faire etc...*

*Et ont recogneu avoir reçu desd. comédiens un escu pour denier à Dieu en faveur du présant marché sans diminution de la somme à laquelle pourra monter lad. voiture à lad. raison d'un escu pour cent.*

*De Chasteauneuf* (1).

*Archives Loire-Inférieure, Minutes Belon.*

(1) Sur les Chasteauneuf. Cf. R.H.T., n° 4, 1949. On trouve un P. de Châteauneuf à Nantes en 1666 et en 1680.

## CONTRAT ENTRE UN AUTEUR-ACTEUR, UN JARDINIER ET UN PEINTRE DU ROI

### 27 décembre 1653.

*Comparaissant en personne devant maître Michel Ferrand, notaire royal à Saint Germain, Louis Thierry, dit des Carreaux, demeurant à Saint Germain, s'engage envers François Lavechef, jardinier du Roi et Jean Poisson, peintre du Roi, à leur composer, remettre et délivrer, pour être soumise à l'agrément de Louis XIV, une pièce de théâtre sur un sujet, au choix de l'auteur (ce, pour le mois de juin suivant).*

*Louis Thierry la remettra entre les mains des gens du Roi sans l'avoir montrée à personne, pour la faire jouer, à peine de résiliation de contrat.*

*La pièce (comédie ou tragi-comédie) sera représentée devant le Roi, s'il daigne l'agréer. L'auteur y jouera comme acteur un rôle à sa convenance. Il participera « aux proffitz qui en proviendront ». Prix, 120 livres tournois payés contre remise du manuscrit.*

*Si le Roi n'accepte pas, ils sont déchargés du paiement des 120 livres. Mais l'auteur pourra dès lors la faire distribuer à qui bon lui semble.*

Le texte intégral du contrat, dont nous ne donnons ici qu'une brève analyse, est publié in extenso dans : Charles Bonnet, *Gens de théâtre à Saint-Germain-en-Laye sous Louis XIV*, in *Revue de l'Histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, février 1906. B.N. 8° Lc 21, p. 128. (Notes tirées, pour partie, des minutes du Notaire Royal de Saint-Germain, dont maître Gréban était alors (1900) le détenteur, et pour partie des Registres paroissiaux de Saint-Germain.)

Lavechef est jardinier des Grands Parterres du Château-Neuf.

Les noms « Poisson » et « Thierry » appartiennent à des familles de Saint-Germain, alliées entre elles, sans que l'on puisse assurer que les contractants appartiennent réellement à l'une de ces familles. L'on trouve un « Thierry » père nourricier de l'enfant royal qui sera Louis XIV.

Charles Bonnet se demande si la pièce fut jouée. Sans pouvoir apporter de précision, il penche pourtant pour la négative. Qui est ce Thierry ?

Y. M.

## LE THÈME DU RÊVE DANS LE *CLITANDRE*, DE PIERRE CORNEILLE, ET *THE DREAME*, DE DONNE [1]

En feuilletant des notes prises au cours de Ferdinand Brunot (année 1913-14, hélas !) sur l'expansion du français au XVII[e] siècle, nous avons trouvé une solution possible du problème exposé dans notre précédent article. Parmi les Européens qui parlèrent et écrivirent le mieux notre langue en ce temps-là (il l'avait apprise par la méthode directe avec ses parents et son précepteur) se place Constantin Huyghens, père du grand physicien Christian Huyghens. Les lecteurs de Corneille connaissent le père sous le titre de M. de Zuylichen que lui donne l' « Epître » dédicatoire de *Don Sanche d'Aragon* (1650). Dès 1644, l'avis « Au lecteur » du *Menteur* l'appelle « un des premiers hommes de ce siècle » et signale « l'estime extraordinaire qu'il a pour cette comédie ». Il a d'ailleurs écrit à l'éloge de celle-ci « deux épigrammes, l'un françois et l'autre latin », tous deux signés « Constanter ». Une correspondance s'ensuivit. Deux lettres de Corneille à Huyghens, datées de Rouen, l'une « ce 6 de mars 1649 », l'autre « ce 28 de mai 1650 » ont été conservées (2). Nous en possédons cinq de Huyghens à Corneille, datées respectivement du 31 mai 1649, du 28 mai 1650, du 5 octobre 1650, du 28 décembre 1661 et du 20 mai 1663 (3). Notons enfin que Huyghens écrivit des vers, datés du 31 octobre 1660, « Sur l'Imitation de Christ de Kempis par Corneille » (4).

Et maintenant franchissons la Manche, comme Huyghens l'avait franchie lui-même plusieurs fois depuis 1618. Alors qu'il faisait partie de l'ambassade des Provinces-Unies à Londres il y avait connu Donne, entré en 1615 dans les ordres anglicans et qu'il appelle « grand prédicateur et grand causeur ». Dans une lettre à son ami Hooft, poète néerlandais comme lui, Huyghens dit en 1630 :

« Je crois que je vous ai fréquemment entretenu de mes souvenirs du Docteur (en théologie) Donne, aujourd'hui doyen de Saint-Paul de Londres, et à cause de ce riche bénéfice tenu en haute estime (telle est la coutume anglaise), mais en beaucoup plus haute estime

(1) Cf. R.H.T., n° II, 1951.

(2) Voir l'édition Marty-Laveaux des œuvres de Corneille, IV, 133-136; V, 404-410; X, 448 sqq.

(3) *Lettres du Seigneur de Zuylichen à P. Corneille*, publiées par J.-A. Worp, 1890, Paris et Groningue. — Ces lettres se retrouvent dans l'édition en six volumes, par le même Worp, de la correspondance de Constantin Huyghens, avec deux lettres de celui-ci à Conrart, du 16 avril 1654 et du 7 avril 1661, où il est question de Corneille.

(4) Voir l'édition en huit volumes de la poésie de Huyghens (*Gedichten van Constantijn Huygens*, V, 287; et cf. VII, 78, deux épigrammes latines, datées de Paris, les 16 et 17 février 1665, qui montrent que Corneille avait récité des vers latins de sa composition à Constantin Huyghens.

encore pour la richesse de son bel-esprit inégalé et de son éloquence en chaire, encore plus incomparable » (5). Huyghens continue sa lettre en annonçant qu'il a pu se procurer des copies de treize (6) pièces de vers datant de la jeunesse de Donne mais encore inédites. Entre 1630 et 1633 il les traduira en néerlandais avec quelques autres. Enfin, après les avoir à son tour laissé circuler longtemps en manuscrit il publiera dix-neuf de ces traductions à La Haye en 1658 dans son vaste recueil poétique intitulé *Korenbloemen* (Bluets). *The Dreame* y figure sous le titre de *De Droom.*

Or c'est, rappelons-le, entre 1657 et 1660 que Corneille inséra dans *Clitandre* la scène où il traite le thème de *The Dreame.* Il suffirait que Huyghens eût porté, ou fait porter par un compatriote, à Corneille un exemplaire des *Korenbloemen* et que le porteur eût expliqué à notre poète le sujet de cette pièce pour que la mystérieuse ressemblance cessât d'être mystérieuse. Que de telles visites aient eu lieu, cela ne fait pas de doute; malheureusement, celles dont nous avons l'écho se placent trop tard pour notre propos. Une lettre de Huyghens à Conrart parle assez vaguement d'une visite possible de son fils Christian à Corneille, mais elle est du 7 avril 1661. La lettre de Huyghens à Corneille du 28 décembre 1661 fut confiée à un « nepveu du costé de feu Madame de Zulichen » qui allait « prendre possession du consulat marin » des Provinces-Unies à Rouen. Huyghens lui-même était alors à Paris depuis deux mois en mission diplomatique et le début de la lettre dit qu'il n'avait jamais encore « approché » Corneille « à si peu d'intervalle » (dans l'espace, comprenons-nous). Il devait peu après lui rendre enfin visite en personne à Rouen (que Corneille quitta en octobre 1662) et y avoir avec lui un entretien auquel se réfère sa lettre du 20 mai 1663. Sur ces faits postérieurs à 1660 ne peut s'appuyer qu'une simple conjecture. Mais nous ne possédons actuellement que les deux tiers de la correspondance de Constantin Huyghens. Des trouvailles demeurent possibles. A nos amis néerlandais d'apporter le document qui transformerait notre conjecture en certitude : avoir servi d'intermédiaire entre Donne et Corneille ajouterait encore à l'importance de M. de Zuylichen (7).

PIERRE LEGOUIS.

(5) Voir l'édition Grierson des *Poems of John Donne,* Oxford, 1912, II, LXXVI-LXXVIII.

(6) « by halve vijf en twintig. ». Grierson traduit : « some five and twenty », à tort nous dit M. Bachrach, maître de conférences à l'Université d'Amsterdam, à l'obligeance de qui nous devons plusieurs des références signalées dans les précédentes notes.

(7) Georges Couton, *La vieillesse de Corneille,* Paris, 1949, a rassemblé les faits connus à cette date sur les relations du poète avec les Huyghens (voir notamment pp. 37 et 96-97). Malheureusement, sur le point qui nous intéresse surtout (visites de Christian et de Louis alors que Corneille vivait encore à Rouen) il semble avoir été induit en erreur par Worp, qui donne de la lettre de Constantin Huyghens à Conrart du 7 avril 1661 un texte tronqué et partiellement résumé en néerlandais; le texte intégral se trouve dans les *Œuvres complètes de Christiaan Huygens,* La Haye, 1890 sqq, III, p. 262. D'autre part, Christian et Louis, son frère cadet, s'arrêtèrent bien à Rouen du 12 au 14 juillet 1655, venant de Hollande par Dieppe et se rendant à Paris, mais ils ne virent pas Corneille (Henri-L. Brugmans, *Le séjour de Christiaan Huygens à Paris,* Paris, 1935, p. 25). Peut-être cette abstention résulta-t-elle du silence de Corneille lui-même, silence dont Constantin Huyghens s'était plaint récemment à Conrart. — M. Couton nous suggère que Constantin Huyghens a pu confier un exemplaire des *Korenbloemen* à un acteur français en tournée à La Haye, comme Corneille lui-même avait envoyé un exemplaire de ses *Œuvres,* édition de 1648, à M. de Zuylichen en 1649 par Floridor (voir J. Fransen, *Les Comédiens français en Hollande,* Paris, 1925, pp. 78-80). La suggestion est fort intéressante; il s'agirait dans ce cas de Philandre ou d'un membre de sa troupe, les comédiens de la Reine de Suède, qui firent à La Haye un séjour (le second) d'octobre 1657 à février 1658 (*ibid.* pp. 98-100). Cette troupe avait joué *La mort de Pompée* à Bruges en décembre 1656.

# A PROPOS DU *PARADOXE* DE DIDEROT

Dans le débat du *Paradoxe* institué par Diderot, d'éternels malentendus naissent de la gêne éprouvée par le théoricien devant les subtilités d'une psychologie aux nuances souvent incommunicables que l'initié connaît par l'expérience vécue, comme d'autre part de la difficulté pour le praticien d'approfondir un problème extrêmement complexe, historique, esthétique, philosophique et psychologique, inséparable, tel qu'il est présenté, de son contexte d'époque. Aussi M. Yvon Belaval, dans son excellente étude sur l'*Esthétique sans paradoxe de Diderot* (1) a-t-il justement cherché à dissiper quelques confusions nées au hasard des interprétations. Nous ne saurions qu'approuver son dessein : nous avions, pour notre part, tenté précédemment le même effort et sur quelques points importants ses remarques rejoignent les nôtres.

Il était naturel que M. Yvon Belaval fît état des réflexions de tout premier ordre de Jacques Copeau et Louis Jouvet. Frappé par l'importance que donne Jouvet à la distinction entre acteur et comédien, il a tout à fait raison de rappeler que celle-ci n'est pas nouvelle, et la citation de d'Hannetaire vient fort à propos. L'auteur des *Observations sur l'art du comédien*, en effet, s'est exprimé de manière très précise sur cette « prodigieuse différence » entre deux types d'interprètes; il a illustré sa pensée par des exemples : « Ainsi M. Le Kain est un grand acteur, Mlle Clairon une grande actrice, et M. Garrick un grand comédien ». Louis Jouvet, dont l'information en cette matière était considérable, n'ignorait certainement pas ce texte. C'est, au reste, le même exemple de Garrick qu'il choisit dès les premières lignes de *L'Encyclopédie Française* où il définit acteur et comédien.

Mais, dans la discussion de Diderot, M. Belaval introduit, par une inadvertance de copiste sans doute, une erreur qu'il est indispensable de signaler. Cette fameuse « distinction professionnelle n'a pas échappé à Diderot — dit-il — qui observait dans l'*Encyclopédie :* « Leur fonction (des comédiens) exige, pour y exceller... un grand nombre de qualités que la nature réunit si rarement dans une même personne, qu'on compte plus de grands acteurs que de grands comédiens » (p. 170). Cette citation lui semble importante, il la fait une seconde fois page 244. Or, ce n'est pas là le texte exact de Diderot qui écrit : « ...on compte plus de grands *auteurs* que de grands comédiens ». Diderot compare tout bonnement l'auteur à son interprète. Le contexte (où n'apparaît pas le mot acteur) est au surplus parfaitement clair. Il s'agit de montrer que l' « état de comédien » doit prendre « nécessairement dans tout bon esprit le degré de considération qui lui est dû » ; la fonction de l'interprète exige les plus belles qualités et Diderot les énumère : on y trouve l'ensemble de celles que l'on requiert chez tout créateur (sensibilité, intelligence, connaissance des mœurs et des caractères...) et, en plus, celles qui sont propres au comédien (figure, voix, geste...); la somme, bien difficile à réunir, en effet, en la même personne, fait pencher la balance en faveur de l'interprète. On trouve la même affirmation dans le *Paradoxe :* « J'ai une haute idée du talent d'un grand comédien ; cet homme est rare, aussi rare et *peut-être plus* que le grand poète ».

(1) Gallimard, 1950.

*L'Encyclopédie* ne mentionne, au reste, aucune distinction entre acteur et comédien, si ce n'est celle du langage courant, sans aucune référence à une typologie quelconque de l'interprète dramatique. « On donne ce nom (comédien), en général, aux acteurs et actrices qui montent sur le théâtre, et jouent des rôles tant dans le comique que dans le tragique, dans les spectacles où l'on déclame : car à l'opéra on ne leur donne que le nom d'acteurs, ou d'actrices, danseurs, filles des chœurs, etc. ». Le *comédien* est celui qui fait *profession* de jouer la *comédie*. Littré ne dira pas autre chose : « Acteur est relatif aux personnages qui agissent dans une pièce, et par suite aux personnes qui les représentent. Comédien est relatif à la profession ». Dans le *Paradoxe*, il n'est pas question une seule fois de la distinction au sens de d'Hannetaire ou de Jouvet. Et, en maint endroit, il serait aisé de trouver l'un des termes mis pour l'autre, à l'encontre de la prétendue discrimination.

Cette mise au point ne change rien, au reste, à l'argumentation, au fond de la discussion de M. Belaval qui a bien précisé : « Le *Paradoxe* s'applique, dans l'esprit de Diderot, à l'acteur comme au comédien » (p. 243). Tout au plus, le « dans l'esprit de Diderot » nous semble-t-il superflu, le philosophe ne paraissant pas s'être soucié d'une différence à laquelle il n'aurait pas manqué de faire allusion dans le tour d'horizon assez complet auquel il s'est livré.

Mais hors de question nous semble alors le jugement de M. Belaval : « A ses yeux donc (de Diderot), le comédien est plus grand que l'acteur qui n'en est qu'une limitation. Le paradoxe est la vérité du comédien et devrait être celle de l'acteur... » (p. 170). Opinion discutable, d'ailleurs, car on ne saurait dire que l'acteur n'est qu'une limitation du comédien, ni que le comédien est une limitation de l'acteur. Deux idéaux d'expression peuvent bien s'attacher aux deux familles d'interprète, mais il ne s'agit pas seulement d'un critère pour un choix esthétique : deux types caractérologiques existent, correspondant à deux structures de comportement (sur scène comme dans la vie).

Peut-on prétendre, sans exagérer, que Copeau et Jouvet aient, comme l'écrit M. Belaval, « *reproché* à Diderot de ne pas avoir aperçu la différence entre l'acteur et le comédien (Jouvet), entre l'acteur et le masque (Copeau) » (p. 243) ? Jouvet adresse d'autres reproches à Diderot, qu'il a d'ailleurs raillé avec esprit, il attache de l'importance à cette différenciation de l'acteur et du comédien, mais on ne voit pas qu'il estime que Diderot ait « péché » en ne faisant pas la distinction. Les observations de Jouvet, dans leur généralité, ne sont-elles pas comme celles de Diderot, valables et pour l'acteur et pour le comédien ? De même pour Copeau. Le fondateur du Vieux-Colombier cite, en effet, un mot méprisant qu'il a recueilli de la bouche de Salvini : « Ce sont des masques », mais c'est à propos de l'imitation toute superficielle de ces acteurs sans ressource profonde, doués simplement d'une « souplesse excessive », et c'est pour commenter l'expérience de Garrick citée par Diderot, dans laquelle le grand comédien anglais se livre tout simplement à un « exercice de masque », et ne donne en l'occurrence que la « grimace » de son art, un exemple de virtuosité qui en soi ne prouve rien ni pour ni contre le fond du *Paradoxe*. Mais jamais, au cours de la discussion, Copeau ne distingue entre deux sortes de comédiens — les « masques » et les autres — comme le laisserait facilement entendre la phrase de M. Belaval. Les critiques de Copeau et de Jouvet ne partent pas de l'observation de types différenciés d'acteurs. Leurs jugements sur le *Paradoxe* (auquel leurs témoignages, indépendamment de toute

critique, apportent d'eux-mêmes de fréquentes justifications) sont parfois contestables, faute sans doute d'un approfondissement suffisant de la pensée du philosophe; mais l'immense mérite de leurs réflexions vient d'une rare méditation sur l'art qu'ils ont pratiqué, d'une observation pénétrante, d'une analyse subtile et sentie, vécue, nullement embarrassées par une discussion *in abstracto* du *Paradoxe*.

Aussi bien n'est-il pas utile de compliquer une controverse déjà embrouillée, et d'ajouter aux autres un nouveau malentendu. D'où la présente rectification concernant la citation exacte de Diderot. Ce souci de clarification rejoint celui même de M. Yvon Belaval qui s'est appliqué à désencombrer la question de l'esthétique du philosophe, et l'on est heureux de dire, à cette occasion, le grand intérêt de son effort pour dégager l'unité de pensée et le foyer d'inspiration dramatique dans la doctrine de Diderot.

André VILLIERS.

## MADEMOISELLE MARS URBANISTE

Il y a cent-trentre ans, les Champs-Elysées offraient aux Parisiens un site champêtre; dans leurs « marais » on cultivait légumes et fleurs; dans l'un d'eux, le jardinier fleuriste du Roi exerçait son métier ou, pour mieux dire, son art, mais la spéculation consciente de la loi d'expansion vers l'ouest avait jeté son dévolu sur ces « espaces libres » chers aux penseurs, aux rêveurs et aux amoureux.

Sept bourgeois, trois ménages et un homme sans femme, célibataire ou veuf, se réunirent et formèrent la Société des Champs-Elysées; leur programme : acheter des terrains, les lotir et les revendre.

Mademoiselle Mars, sociétaire du Théâtre Français, domiciliée rue Saint-Augustin, n° 20, vit dans cette affaire un placement avantageux d'une partie tout au moins de sa fortune, et le même jour, 23 décembre 1823, comptant alors quarante-quatre printemps, elle se rendit acquéreur, par deux actes distincts, de deux des terrains de la Société des Champs-Elysées. Ceux-ci étaient compris entre l'allée des Veuves, l'allée d'Antin et le Cours la Reine. Le premier de ces terrains d'une superficie de 935 m. 66 était situé rue Jean-Goujon (façade de 37 m. 20) et place François-I^er^ (façade de 7m. 45); les deux autres côtés, contigus à des terrains de la Société, mesuraient respectivement 50 m. 50 et 37 m. 90; il fut vendu 49.258 fr., sur la base de 200 fr. la toise carrée. Il avait été constitué par la réunion de deux terrains, l'un de 664 m. 85, distrait du grand terrain du jardinier du roi et payé 100.000 fr., plus 3.000 fr. de pot de vin, l'autre de 270 m. 81, payé 40.000 fr. à un sieur Autin; tous deux, provenaient du domaine national, qui les avait vendus en l'an 6, respectivement 20.100 fr. et 3.000 « livres ». La deuxième acquisition de Mademoiselle Mars, convenue depuis trois mois, consistait en un terrain de 595 mètres, ayant une façade de 17 m. sur le Cours la Reine, contigu à la Société sur deux côtés et à l'est au terrain du

sieur Brack, membre de la Société, dont la propriété faisait le coin de la rue Bayard; il provenait d'un plus grand terrain acheté par la Société, l'année précédente, au comte de Gourgues pour 180.000 fr.; Mademoiselle Mars paya son lot 34.458 fr., sur la base de 220 fr la toise carrée.

L'acte de vente de celui-ci contient des conditions qu'on est surpris de ne pas trouver dans le contrat précédent, passé le même jour par la même Société, dans la même étude, et qui, en raison de l'époque, méritent d'être particulièrement signalées : « *ne pouvoir employer pour diriger les constructions qu'un architecte qui ait été élève de l'Académie, attendu que des constructions de mauvais goût ou mal dirigées préjudicieraient à la beauté du quartier et par conséquent aux intérêts des acquéreurs en général* »; hauteur maxima des bâtiments : 15 m. 592; participation aux frais de premier éclairage du Cours. Aujourd'hui la propriété de la rue Jean-Goujon est représentée par le N° 11 *bis*, et celle du Cours la Reine, maladroitement débaptisée, par le N° 14 où l'on achève une bâtisse qui déshonore ce site parisien. Mademoiselle Mars n'aurait pas voulu cela.

ERNEST COYECQUE.

## LES VILLES D'EAUX ET L'HISTOIRE DE LA CIRCULATION COMIQUE

La Revue d'*Histoire du Théâtre* (1948, n° I-II, p. 61), attirait l'attention des « chercheurs » sur l'intérêt que présente l'histoire des villes d'eaux pour l'histoire des troupes. Une nouvelle confirmation du bien-fondé de cette indication nous est donnée par une lettre du maire de Casteljaloux, écrite en 1855, signalant qu'une troupe de comédiens était venue en 1854 dans cette ville, « à la saison des eaux » (1) et qu'elle souhaitait y revenir à la même époque.

R.-M. M.

(*Arch. du Lot-et-Garonne. Dossier 1852-1865, liasse Tx.*)

(1) Casteljaloux possède en effet une source ferrugineuse qui attira longtemps les malades de la région. Casteljaloux se nommait d'ailleurs à cette époque Casteljaloux-les-Bains.

## SUR LA MORT DE DORVIGNY

*Louis-François Archambaut*, dit Dorvigny, a plusieurs historiens. Henry Lyonnet les a cités et repris dans son article sur Dorvigny dans son *Dictionnaire des Comédiens*. De Manne a dit qu'on le trouva mort « dans un ignoble galetas de la rue de Frépillon N° 4 », quartier du Temple, victime de son intempérance. Henry Lyonnet

ajoute que Dorvigny « dut à la bienfaisance publique d'être « enterré au bout de quatre jours ».

S'il est vrai que Dorvigny vécut ses derniers ans dans la misère et mourut de maladie et d'épuisement, le 4 février 1812, le patron de l'hôtel où il habitait, Jean-Claude Derome, marchand de tabac, tenant garni, n'attendit pas quatre jours pour le faire inhumer à ses frais. Dorvigny fut enterré le lendemain de sa mort, ce qu'indique un procès-verbal de carence après décès dressé le 7 février 1812 par Pierre Boucher, juge de paix du VI[e] arrondissement (ancien). (*Archives de la Seine, D[7] U[1] 95. Pièce* 1974.)

Derome requit le Juge de Paix d'apposer les scellés et de faire l'inventaire d'une petite chambre au deuxième étage, éclairée par une croisée sur la rue dans laquelle on trouva de vieux effets qui sont « de très peu de valeur et ne peuvent excéder une somme de douze francs ».

Cette somme ne put probablement pas couvrir les loyers impayés et les diverses avances que l'hôtelier avait faites à Dorvigny pour sa maladie et son inhumation et dont il réclama le remboursement.

TRISTAN RÉMY.

## SUPPLÉMENT AU N° I-II 1952

M. Matéi Roussou nous communique la référence suivante :

*Pierre Scize.* — Louis Jouvet, choses de théâtre, n° 1, oct. 1921, ill. d'un croquis de Fincil (S. Faimsilber), Louis Jouvet dans le rôle de Truchard (La Folle Journée).

Mlle Lodoletta Lupo nous communique les références suivantes :

**1948 :**

*Bianchi Pietro :* Il deserte dell' amore. in « Illustrazione italiana ». 23 Maggio 1948.

*Iasolo Iurio :* Jouvet con Molière in Italia. in « Tempo ». 29 Maggio 1948.

*Guerrieri Gerardo :* Jouvet spiegato da Jouvet. in « L'Unità ». 8 Maggio 1948.

*Pieroni Alfredo :* Articolo su Jouvet. in « Oggi ». 16 Maggio 1948.

**1949 :**

*Zorzi Alvise :* Louis Jouvet. in « Cinema ». 30 Settembre 1949.

**1951 :**

*Alvaro Corrado :* Louis Jouvet. in « Il Mondo ». 1 Settembre 1951.

*Degani Giannino :* I problemi del teatro visti da Louis Jouvet. in « Il paese », 3 Dicembre 1951.

**1952 :**

*Lupo Lodoletta :* Il teatro è donodisè. in « La Fiera letteraria », 7 Settembre 1952.

*Prosperi Giorgio :* Carattere di Jouvet. in « La settimana Incom ». 16 Agosto 1952.

M. Paul Blanchart nous communique les références suivantes :

*André Brissaud :* Louis Jouvet est mort dans son théâtre pour le théâtre. (*Phare-Dimanche de Bruxelles,* 26 août.)

*Robert Chesselet :* Louis Jouvet, le rationaliste. (*La Lanterne,* Bruxelles, 21 août.)

*Richard Dupierreux :* Une carrière prestigieuse. (*Le Soir,* Bruxelles, 18 août.)

*Michel Fernez :* Hommage à Louis Jouvet. (*Phare-Dimanche,* Bruxelles, 26 août.)

*R.F. :* Louis Jouvet n'est plus. (*Libre Belgique,* Bruxelles, 18 août.)

*R.F. :* Louis Jouvet tel qu'il fut. (*Libre Belgique,* Bruxelles, 22 août.)

*Charles Mahieu :* Le metteur en scène. (*La Lanterne,* Bruxelles, 21 août.)

*Georges Sion :* Vie et survie de Louis Jouvet. (*L'Unité Belge,* Bruxelles, 25 août.)

M. Marcel Millet nous communique un complément à la liste des rôles de Louis Jouvet :

**New-York, 1917-1918 :**

18 novembre : La Femme de Claude, *Daniel,* 8 représ.

17 février : Le Gendre de M. Poirier, *Vatel.*

Mai-juin 1918, Harvard-College et diverses Universités : L'Avare *Maître Jacques.*

D'autre part, Marcel Millet nous signale que ce n'est pas Louis Jouvet, mais Romain Bouquet, qui jouait le rôle de *Straford* dans les Romanesques et le rôle de *Chambolin* dans le Fardeau de la Liberté.

Enfin, p. 85, lire : *La Puissance et la Gloire,* adaptation de Pierre Darbon, Pierre Quet et Pierre Bost.

# IN MEMORIAM

## CAMILLE CORNEY

Camille Corney — qui mourut à Tunis, où il était allé assumer une série d'émissions radiophoniques, le 11 juin 1952 — était né à Noyers (Loir-et-Cher) le 21 septembre 1882.

Après son enfance et sa jeunesse passées en Touraine puis à Lyon, il vint à Paris et fut de ces jeunes comédiens qui, à l'*Œuvre* irrégulière d'avant la première guerre, luttèrent auprès de Lugné-Poe et profitèrent de ses enseignements. Par exemple, il fut distribué dans *Ce Bougre d'Original*, de Gabriel Soulages, les *Derniers Masques*, de Schnitzler et *Morituri*, de Maurice Prozor. Lors de la création de *l'Annonce faite à Marie* (*Œuvre* à la Salle Malakoff, 22 décembre 1912), il est l'Apprenti (Jouvey — sic — y est un ouvrier). Il s'associe avec Jouvet pour donner des représentations au Théâtre du Château-d'Eau.

Demeuré attaché à Lugné, Camille Corney participe aux premières saisons de *La Maison de l'Œuvre* de 1919 et y réalise de saisissantes compositions dans le répertoire ibsénien. Il accompagnera Lugné dans des tournées, notamment en Espagne.

En décembre 1921, au Théâtre des Champs-Elysées (direction Hébertot), Lugné, en collaboration avec Alexandre de Salzmann, remet en scène *Pelléas et Mélisande* pour une série exceptionnelle d'une douzaine de représentations (avec Pierre Blanchar, Renée Dahon et Camille Bert). Corney lui sert d'assistant, en même temps qu'il joue le Portier; ce qui permet à Pierre Scize d'écrire : « *Camille Corney, homme protéïque, dont on entend l'activité derrière la toile et qui a bien à faire au milieu de tant de soucis, jouera encore* ».

Puis il passe à l'Atelier, où il met la même conscience au service de Dullin qui dira de lui : « mon fidèle ». Sur cette scène, il joue notamment *Georges Dandin* et crée *Le Veau Gras* de Zimmer (15 mars 1924, rôle du Père) après y avoir été Rapétaux dans *Les Mentons Bleus* (qui furent affichés avec *Voulez-vous jouer avec moâ ?*).

Mais Camille Corney avait le goût de l'administration, de la direction, et s'était trouvé à l'Œuvre à bonne école d'organisation de tournées. Il se perfectionne en étant pendant plusieurs années (jusque vers 1926) l'administrateur du *Chœur National Ukrainien* (« la Chapelle de l'Ukraine ») dirigé par Georges Kiritchenko.

A deux reprises, il prend la direction du Studio des Champs-Elysées (entre ses deux passages, il y eut une direction Gérard Batbedat) : 1928-29 et 1932-33. Il y fait des reprises du *Paquebot Tenacity* (le rôle de Hidoux fut l'un de ses préférés), d'*Hedda Gabler* (qu'il joue avec France Ellys), du *Testament du Père Leleu*, du *Chant du Berceau* (créé sous la direction Batbedat), et il y monte *Dimanche* de Claude-Roger Marx, *Article de Voyage* de René Jadfard, la *Miniature* de G.-M. Bernanose, *le Péché* d'Adolphe Orna, et surtout deux drames de Lenormand.

De H.-R. Lenormand, il avait joué *Mixture* (rôles de Grégoire et de M. Smithson) chez Pitoëff aux Mathurins (à partir de novembre 1927 et pour plus de cent représentations). Et il avait mis en scène et joué (avec Marie Kalff) *L'Innocente* au Théâtre Antoine pour les Escholiers (mai 1928). Aussi marque-t-il chacun de ses passages au Studio par une pièce de Lenormand : d'abord *Une Vie Secrète* (1929) qu'il fait interpréter par Francen, puis *Sortilèges* (que René Rocher avait dû monter au Théâtre Antoine mais à quoi on substitua *Asie*) qu'il distribue à France Ellys, Marie Kalff, à quelques autres et à un très jeune comédien : Jean Mercure.

Parallèlement à cette activité parisienne, puis après avoir quitté définitivement le Studio (en avril 1933), Camille Corney ne cessa d'organiser des tournées jusqu'à sa mort avec un répertoire de qualité. Par exemple, outre des pièces déjà citées de son répertoire, il promena beaucoup *Les Corbeaux*, *La Rabouilleuse*, *Le Pèlerin* de Vildrac, *Elizabeth la Femme sans Homme*, *Napoléon Unique*. Il faisait dans ce répertoire très large part aux classiques; aussi assuma-t-il pendant environ vingt-cinq ans tout ou partie des matinées du jeudi au Grand Théâtre de Bordeaux, adjoignant aux classiques traditionnels Ibsen, Maeterlinck, Romain Rolland, Curel, Verhaeren, d'Annunzio; la 150e de ces matinées se situa en 1942; et il englobait Bordeaux dans un cycle du Sud-Ouest (Poitiers, Angoulême, etc.). Il organisa aussi des émissions nombreuses pour la Radio de Paris et celle de Tunis.

Ses camarades d'une époque qui s'éloigne et ses collaborateurs des dix dernières années garderont le souvenir d'un solide acteur de composition, d'un metteur en scène appliqué, d'un dévoué serviteur du théâtre, modeste et laborieux, qui est mort en travaillant encore, tombant presque à la peine. Le lundi 22 septembre 1952, ses amis se réunirent au Studio des Champs-Elysées en une cérémonie commémorative où parla notamment Georges Adet, qui en avait été le promoteur.

Paul BLANCHART.

# LIVRES ET REVUES

## ALLEMAGNE

Ervin ROOS. **Die tragische Orchestik im Zerrbild der alt-attischen Komödie** (La caricature de la danse tragique dans la comédie ancienne d'Athènes), C.W.K. Gleerup, Lund, 1951.

L'ouvrage de M. Roos, publié en Suède, mais écrit en allemand, est un monument d'érudition, dont les conclusions restent d'ailleurs fort incertaines. L'auteur se propose d'éclairer le problème général de la parodie de la tragédie dans la comédie d'Aristophane; il le fait en concentrant son étude sur un cas tout à fait particulier : la dernière scène des *Guêpes* et la danse de Philocléon. Ce passage offre au commentateur d'incontestables difficultés. Il résulte de l'examen minutieux du texte et du vocabulaire qu'on s'est beaucoup abusé en voyant dans cette scène et dans cette danse une caricature de la tragédie. Si l'auteur n'apporte pas aux problèmes nombreux que pose cet exodos une solution positive, du moins a-t-il le grand mérite de ruiner, par une critique minutieuse, nombre d'hypothèses aventureuses lancées par ses prédécesseurs.

PH. V.T.

HANNS BRAUN, **Theater in Deutschland,** Ed. F. Bruckmann, Munich, 1952.

Ce petit album de 80 pages abondamment illustré témoigne de l'ardente reprise d'activité du théâtre en Allemagne. Il contient d'émouvantes photographies du *Procès* de Kafka, de *Mère Courage* (dans la mise en scène de Brecht), du *Dialogue des Carmélites,* de Bernanos (monté par Oskar Wältterlin au Residentz Theater de Münich), de la *Marie Stuart* de Schiller au Kammerspiele de Hambourg (mise en scène d'Ulrich Erfurth, 1948), de *La Mort de Danton,* de G. Büchner (mise en scène de H. Schveikt).

L. CH.

## BELGIQUE

Roger AVERMAETE. **Bréviaire des Arts** (Ed. du Colibri, Anvers).

Les éditions anversoises du Colibri ont publié ces dernières années des albums d'art, et particulièrement des arguments de ballets, créés sur des scènes belges, accompagnés des maquettes de leurs décors et costumes conçus par une décoratrice au talent fort personnel et justement très accordé aux exigences plastiques de l'art chorégraphique : May Néama.

Ces éditions sortent maintenant, dans une présentation bibliophilique remarquable et à tirage très limité, un *Bréviaire des Arts* de Roger Avermaete. Parmi ces dix chapitres de remarques esthétiques à la fois cursives et denses, l'un traite *Du Théâtre*. Il y a là un condensé de vérités fondamentales, une dramaturgie en axiomes, une méditation traduite en formules heureusement frappées, dont il convient de souligner l'intérêt. Parmi les autres chapitres, signalons aussi ceux qui traitent de la danse (d'une manière particulièrement heureuse) et de la musique.

P. B.

## ÉTATS-UNIS

**Un Chapeau de Paille d'Italie,** d'Eugène Labiche et Marc-Michel. *Edited by Alexander Y. Kroff and Karl G. Bottke* (New-York, Appleton-Century-Crofts).

Ces deux professeurs de l'Université de Wisconsin, experts en lettres françaises (et j'ai directement mesuré l'attachement d'Alexander Kroff au théâtre français contemporain sur lequel il prépare d'importants travaux) ont considéré que cette comédie constituerait pour les étudiants américains un exercice de lecture et d'études françaises d'autant plus fructueux qu'il se doublerait d'un divertissement. Leur édition « scolaire » est de ce point de vue excellente avec ses notes, son questionnaire et son vocabulaire. Elle est, de plus, fort agréablement réalisée dans sa typographie, sa présentation et son illustration : les photos en sont empruntées à la mise en scène de Gaston Baty (Comédie-Française, 16 mars 1938) avec les décors et costumes de Touchagues.

Mais l'ouvrage présente un autre intérêt grâce à une introduction d'une cinquantaine de pages, documentée et écrite avec un soin minutieux. Si les chapitres sur la carrière de Labiche, sur ses collaborateurs, sur ses œuvres, n'apportent pas de révélations, ils constituent une excellente synthèse qui se réfère aux meilleures sources (d'Augier préfaçant en 1878 le *Théâtre Complet* à Ph. Soupault dont l'ouvrage de 1945 est en passe de devenir classique) et aux plus récentes (une conférence d'André Roussin en février 1951 — confrontant le vaudeville avec la farce à envers tragique — et l'important ouvrage de Gustave Attinger quant aux rapports du vaudeville et de la Commedia dell'Arte). Mais les commentateurs offrent des pages précieuses bien au-delà de leur importance scolaire en comparant les critiques de 1851 (création) et celles de 1938 quand Baty traita la pièce comme un « cauchemar gai » avec un « ton surréaliste » (« le thème classique du cauchemar n'est-il pas la poursuite haletante d'un but qui se dérobe toujours ? ») . Non moins intéressantes les remarques sur le *Chapeau de Paille* et la musique d'une part (notamment la partition de Jacques Ibert pour la reprise odéonienne de 1931), et le cinéma d'autre part (au temps du cinéma, Labiche eut certes travaillé pour lui).

Enfin — et surtout — il y a six pages capitales sur les adaptations anglaises d'*Un Chapeau de Paille d'Italie*. Elles sont l'apport absolument neuf des commentateurs. Pour elles seules, cette édition classique mérite de prendre place dans la bibliothèque de quiconque s'intéresse

à Labiche. Si denses sont-elles, si riches de notes et de références, que l'on souhaiterait même la publication de leur traduction dans une revue spécialisée.

PAUL BLANCHART.

## FRANCE

Antonin ARTAUD. **Lettres à Jean-Louis Barrault,** préface de PAUL ARNOLD, note liminaire d'ANDRÉ FRANK, 1 vol. in-12 car. 188 p., 4 illustr., dont un portrait d'Antonin Artaud par lui-même, *Documents de la Revue Théâtrale,* Paris, Bordas, édit. 1952.

« Un personnage de feu, l'enfant même de Prométhée », tel se voyait l'auteur de *Tric-trac du ciel,* de *l'Ombilic des Limbes,* du *Pèse-Nerfs,* des *Fragments d'un journal d'Enfer* et du *Théâtre et son double,* tiré à 1.500 exemplaires en 1938 et réimprimé en 1944 par les éditions Gallimard. Engagé dans la compagnie de Charles Dullin (je me souviens des répétitions d'*Huon de Bordeaux,* adapté de la vieille chanson de geste par Alexandre Arnoux, où Artaud, qui jouait Charlemagne, effarait Charles Dullin par sa conception du rôle), Antonin Artaud créait *Le Théâtre Cruel* et montait ce chef-d'œuvre de Shelley : *Les Cenci.* Son influence sur sa génération fut importante avec tout ce qu'elle apportait de nécessaire réaction contre ce qu'il nommait l'embourgeoisement de « l'avant-garde » alors représentée par le Cartel, né du Vieux-Colombier de Copeau. Il voulait « retrouver la vertu cathartique, salvatrice et, par-delà, divinisante du théâtre, sa mission eleusienne, lier à nouveau le théâtre avec tout ce qui de quelque façon *semble un exorcisme pour faire affleurer nos démons* » (1).

J'ai dit, ailleurs, ce que dût, en 1934, Jean-Louis Barrault (secrétaire général du spectacle des Cenci) à Antonin Artaud, et le souvenir ému et reconnaissant qu'il a gardé de l'homme qui voulait « réinventer » le théâtre sous le signe de la magie, cette même volonté de « tout recommencer du commencement » à quoi Jacques Copeau, lors de son départ en Bourgogne, dix ans avant, nous avait conviés...

André Frank évoque tout cela dans son importante note liminaire (pp. 51-85). Il faut remercier Jean-Louis Barrault d'avoir autorisé la publication de ces lettres. C'est là un document que les historiens du théâtre français (entre 1930 et la mort d'Artaud à la maison de santé à Ivry, le 4 mars 1948) consulteront utilement.

LÉON CHANCEREL.

(1) Paul Arnold, *Préface,* p. 30.

André BILLY. **Sainte-Beuve,** sa vie et son temps, 2 vol. gr. in-8°, 850 p. Flammarion, édit. 1953.

On trouvera dans cet important, très documenté et très vivant ouvrage de nombreuses indications sur le théâtre romantique et les

poètes du Cénacle. Une table alphabétique des noms cités et une bibliographie sommaire ajoutent à la valeur documentaire de l'ouvrage et en font un excellent instrument d'information et de travail.

LÉON CHANCEREL.

Claude CEZAN. **Le Grenier de Toulouse, tel que je l'ai vu.** Préface de J.-L. BARRAULT. Privat, édit., Toulouse, 1953, 132 p., in-12 car., photos.

Ce petit livre est un acte de foi, d'amour et d'espérance, tant de la part de l'auteur que du préfacier. Il devait être écrit et il paraît à son heure. Ce qu'on y trouve de chaleur ne retire rien à sa valeur documentaire. La belle aventure de Maurice Sarrazin et de ses camarades toulousains dont j'eus l'émouvant honneur de recueillir la confidence dès leurs premières aspirations marquera une date dans l'Histoire du Théâtre. Leur réussite méritée est un gage de la continuité d'un haut idéal théâtral et humain; comme l'a fort justement souligné J.-L. Barrault : « La réussite de Sarrazin, le succès du Grenier de Toulouse, résident dans l'harmonieux accord des aspirations d'un garçon de vingt ans et des nécessités d'une communauté locale ». Et comment ne pas rappeler que c'est grâce à la compréhension et au courage de Mlle Jeanne Laurent, sous-directrice des Spectacles, que le Grenier de Toulouse a pu éprouver et affirmer sa valeur, dans le cadre d'une décentralisation, d'un désengorgement du théâtre qui, de longue date, s'imposait à nos propres réflexions et efforts.

LÉON CHANCEREL.

Juste OLIVIER. **Paris en 1830.** *Journal*, publié par ANDRÉ DELATTRE et MARC DENKINGER. Préface de FERNAND BALDENSPERGER. Paris, Mercure de France, 1951.

Témoignage d'un jeune écrivain vaudois sur la vie théâtrale parisienne à cette époque que nul historien du théâtre de l'époque dite romantique ne peut se dispenser de consulter; une *Liste des pièces de théâtres vues par Juste Olivier* et des *Principaux entretiens rapportés par Juste Olivier* et un Index (*noms et titres des pièces et des Théâtres*) facilite le travail. On y peut glaner des indications plaisantes et nouvelles concernant Victor Hugo, ses drames, ses interprètes et l'accueil que leur fit le public, Vigny et ses adaptations de Shakespeare, Musset, vu dans son intimité (pp. 115, 122, 159, 166, 171, 172, et pass.), Alexandre Dumas, les mélodrames, les vaudevilles et les parodies à la mode, qu'il s'agisse du *Couvent de Tonnington*, du *Déluge* (joué au Cirque Olympique), de *Louisa ou les Douleurs d'une fille de joie*, de la *Reine de Seize ans*, d'*Une Nuit du Duc de Montfort* ou de *Harnali ou la contrainte par corps*. Parmi les acteurs les plus célèbres de l'époque sur lesquels le jeune vaudois donne ses impressions, citons les pages consacrées à Mme Smithson, la grande interprète de Shakespeare dont Berlioz fut follement épris. On trouvera aussi (p. 202) une utile contribution à l'histoire de la claque et des claqueurs : Vigny racontant les luttes de Vacher, chef de claque de la Comédie-Française, lors des représentations d'*Hernani*.

ROSE-MARIE MOUDOUÈS.

Maurice POTTECHER. **Jean de l'Ours,** pièce légendaire (4 actes, 7 tableaux), Librairie théâtrale.

Créée et représentée six fois au mois d'août 1952 sur la scène rustique de Bussang par les soins de Pierre Richard-Willm (qui fit ses débuts sur ce théâtre), c'est la vingt-septième pièce publiée par Maurice Pottecher dans la collection du Théâtre du Peuple - lequel fut fondé en 1895 et n'interrompit son activité annuellement estivale que pendant les deux guerres qui deux fois le détruisirent.

Ce que l'on signale ici (où il ne s'agit point de commenter une pièce jouée ou publiée), c'est un avant-propos, daté de janvier 1951, qui ajoute une page à l'histoire même de ce « Théâtre lointain, dédié au peuple, c'est-à-dire à tous... où le voisinage de la nature élargit et purifie l'art ».

P. B.

Charles PUJOS. **Le double visage de Cyrano de Bergerac.** Edit. de l'Imprimerie Moderne, Agen, 1951, 208 p.

Résumant et parfois complétant les travaux de P.-A. Brun et de Frédéric Lachèvre, M. Charles Pujos a réussi à tracer en soixante pages un très vivant portrait de l'auteur du *Pédant Joué* et d'*Agrippine* puis à dégager les raisons qui incitèrent Edmond Rostand à porter à la scène un personnage pittoresque (classé par Théophile Gautier parmi *Les Grotesques*) qui le hanta dès le collège. L'auteur dégage avec non moins de bonheur les raisons de l'éclatant succès de la « Comédie Héroïque » qui, le 27 décembre 1897, sacra brusquement un auteur de vingt-neuf ans, totalement ignoré du grand public, « roi de la scène, empereur, messie, poète national et bientôt mondial » (1), en réaction contre « Le Septentrionalisme » dont l'Oncle Sarcey déplorait l'avènement. Très minutieusement, M. Ch. Pujos confronte le vrai Cyrano et le Cyrano rostandien (pp. 47-145), relevant au passage les entorses et les erreurs historiques volontaires ou involontaires d'Edmond Rostand. On sait qu'il en est d'aussi monumentales que le nez grotesque dont l'auteur affubla Constant Coquelin. Faut-il rappeler Ragueneau, mort depuis dix ans, venant, en 1655, parler du succès des *Fourberies de Scapin* créées en 1671, afin de pouvoir placer ce distique d'un effet sûr :

... j'approuve au seuil de mon tombeau :
Molière a du génie et Christian était beau...

M. Charles Pujos, poursuivant ces agréables travaux d'exégèse rostandienne, annonce « en préparation » une étude sur *L'Aiglon*. Il lui sera facile de démontrer tout ce que Rostand dut aux nombreux auteurs qui traitèrent le sujet avant lui, du *Fils de l'Homme* créé par Déjazet en 1830, jusqu'au *Roi de Rome* d'Emile Pouvillon publié en 1898 et créé par de Max au Théâtre Réjane, en passant par celui de Desnoyer et Beauvallet qui connut en 1850 un éclatant succès à l'Ambigu — et où se trouve préfiguré le personnage de Flambeau.

(1) De Vogué, discours de réception d'Edmond Rostand à l'Académie Française.

Charles VIROLLEAUD. **Le théâtre persan ou le Drame de Kerbéla,** Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, Paris, 1950.

Réunissant et complétant divers articles parus de 1942 à 1948, M. Virolleaud, dans ce bref volume, montre comment le théâtre tragique de la Perse est tout entier issu des cérémonies religieuses qui commémorent tous les ans, pendant dix jours, la bataille de Kerbéla, où mourut Hosséïn, fils d'Ali, descendant de Mahomet, rédempteur des Chiites, ou mahométans persans. Ce théâtre sacré, dont les premiers textes sont assez récents (fin du XVIII[e] siècle), et dont la représentation est à peu près interdite aujourd'hui, se présente comme un de nos Mystères du moyen âge : il consiste en une série d'épisodes dialogués où sont mis en scène les grands événements de la vie de Hosséïn. L'auteur consacre une grande partie de l'ouvrage à la traduction, assez libre, mais fort vivante, des scènes les plus dramatiques de ces *Ta'ziés*, permettant ainsi au profane l'accès de ces textes si curieux et si peu connus, qui atteignent parfois à une grande intensité passionnelle.

PH. V. T.

## GRANDE-BRETAGNE

Charles Beecher HOGAN. **Shakespeare in the Theatre, 1701-1750,** Oxford, Clarendon Press, 1952, 1 vol. in-8°, 518 p.

Indispensable aux historiens et aux praticiens de l'œuvre de Shakespeare, cet ouvrage donne :

1° La liste chronologique des représentations de Shakespeare à Londres au XVIII[e] siècle (et les recettes);

2° La liste alphabétique des pièces représentées (lieu, date, distribution).

En appendice : étude comparée de la popularité des diverses pièces, historique des diverses salles de Londres, index des acteurs et de leurs rôles, index des personnages et de leurs interprètes.

L'auteur se propose de faire ce même travail pour tous les théâtres de Grande-Bretagne.

R.-M. MOUDOUÈS.

Raymond MANDER and Joe MITCHENSON. **Hamlet Through the ages,** edited by Herbert Marshall, London, Rockliff, 1952.

Cent cinquante-quatre acteurs dans le rôle d'Hamlet, mis en scène par 82 metteurs en scène dans 23 pays, tel est le bilan de cet ouvrage qui réunit 257 illustrations. Ces documents sont classés scène par scène, et précédés d'un résumé de l'action; chacun d'eux appelle d'abondantes notes : remarques sur la mise en scène, les costumes, l'interprétation, comparaisons avec d'autres documents, etc. Un index

des acteurs, metteurs en scène, décorateurs et théâtres complète l'ouvrage.

R.-M. M.

A.-M. NAGLER. **Sources of Theatrical History,** 1 vol. gr. in-8°, 612 p., 93 illustr. in texte et hors texte. *Theatre Annual,* Inc., New-York, 1952.

L'auteur a rassemblé dans ce très bel ouvrage trois cents textes de base, en grande partie inédits en anglais, émanant d'acteurs, auteurs, directeurs, décorateurs ou spectateurs, concernant l'évolution du Théâtre européen et américain des origines aux temps modernes — travail analogue à celui que Gustave Michaud avait publié pour la vie et l'œuvre de Molière. (*Molière raconté par ceux qui l'ont vu,* Paris, Stock, 1932.)

Ce principe offre une vue directe et vivante de l'histoire. Une courte et très pertinente introduction expose le dessein et le plan du livre. Les illustrations sont heureusement choisies; certaines sont inédites.

Voici un très consciencieux, très attachant et très utile travail. Nous sommes heureux de l'offrir en exemple, en souhaitant en voir publier une traduction française.

Léon Chancerel.

Lilian ROJINSKII. **Seventeenth Century Costume.** Sir Isaac Pitman and Sons, London, 1950.

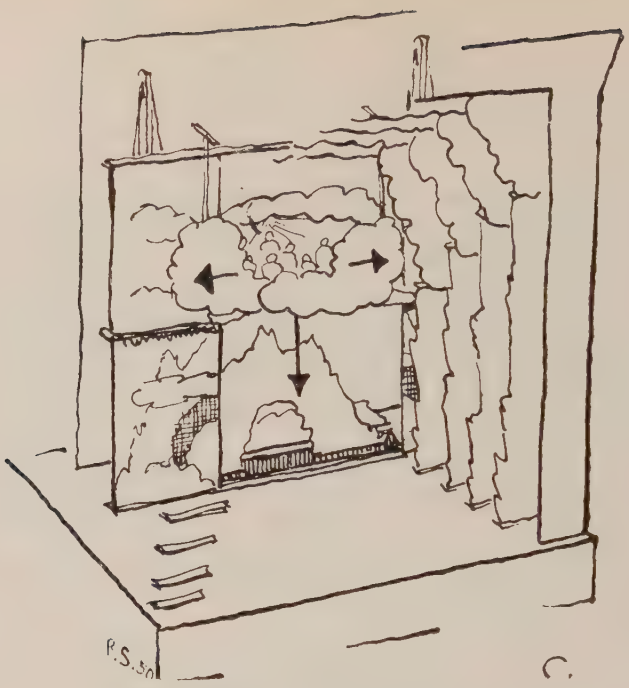
Cet album donnant des dessins et patrons de costumes de 1603 à 1732 fait suite aux recueils de Nevil Truman (*Historic costuming* et *Historic Furnishing*) publiés sous la même firme. Les animateurs de troupes universitaires et scolaires, de jeunes compagnies d'amateurs même de professionnels y trouveront d'utiles indications.

R.-M. M.

Richard SOUTHERN. **Changeable Scenery.** Its origin and Development in the British Theatre. London, Faber and Faber, S. d. 411 p., in-8°, 58 pl. et 39 fig.

L'auteur de cet ouvrage important — un peu ardu par l'extrême minutie de l'information technique — a le double mérite, exceptionnel parmi les historiens de la scène anglaise, d'être à la fois un érudit et un homme de théâtre. Comme W.-J. Lawrence, l'auteur de *The Elizabethan Playhouse,* qui lui légua toutes ses notes en 1939, M. Southern croit à l'influence des conditions matérielles de la mise en scène sur le drame.

Son étude, en trois parties, couvre toute la période qui, de la Renaissance à la fin du XIX^e^ siècle, vit naître, croître puis disparaître l'usage du changement de décor à vue sur la scène anglaise. C'est l'histoire du décor « successif » dans une « scène tableau » à l'italienne, marquée au coin du génie anglais avec tous les caractères spécifiques que lui confère son insularité. Le changement de décor est né avec l'intention d'être visible et l'un des attraits du spectacle dans les « Masques » de Cour au temps d'Inigo Jones, d'où il s'est



*Salmacida Spolia.* Mécanisme de la Gloire

propagé sur les théâtres publics de la Restauration. Le rideau se bornait à un effet de surprise en dévoilant la scène au premier acte, mais ses possibilités pour masquer le changement de décor ou marquer une pause entre les actes ne seront que lentement réalisées. Le changement à vue tombera en discrédit au XIX^e^ siècle, beaucoup moins pour son effet visuel qui rompait l'illusion, qu'en raison de la complication croissante du décor « construit » entraînant des difficultés de changement.

*
**

M. Southern, retraçant brièvement l'histoire du décor permanent, montre que la naissance du changement de décor est liée à l'introduction d'un élément de merveilleux : ainsi le char en forme de nef ou de château porteur de divinités pénétrant dans la salle de banquet à la Cour d'Elisabeth.

Dès 1574, on note à Whitehall un exemple de nuage montant et descendant sur une glissière, embryon du système de la coulisse et d'un changement pour l'effet visuel, sans lien avec le changement de lieu d'une action.

Avec la naissance du châssis coulissant commence le rôle de premier plan d'Inigo Jones, grand artiste, érudit et ingénieur tout à la fois, entre les mains duquel passe au début du XVII^e^ siècle la mise en scène des « Masques » à la Cour d'Angleterre.

M. Southern voulant réagir contre la tendance de certains auteurs anglais, qui ont minimisé la part originale du génie anglais, n'étudie

*Salmacida Spolia.* Le trône de la Reine
(*Documents extraits de* « Changeable Scenery »)

pas toujours l'apport britannique assez en relation avec les innovations prioritaires du Continent, du moins pour les antécédents florentins de l'art d'Inigo Jones; la richesse documentaire qui entoure le nom d'Inigo Jones donnant la vedette à cet artiste, en regard d'autres talents dont le sien est issu, mais dont l'œuvre reste plus obscure : de Buontalenti aux Parigi. Grâce aux nombreuses descriptions de ses mises en scène, aux dessins originaux annotés de sa main, aux plans ms. conservés dans la coll. Lansdowne, l'art d'Inigo Jones avait pu être étudié dans des publications antérieures, mais reprenant la question en technicien, M. Southern dégage son apport essentiel : extension de l'usage des nuages mouvants, introduction du système des châssis coulissants qui s'ouvrent pour révéler un autre décor dans la seule recherche d'effet spectaculaire. L'anatomie de la scène se trouve transformée par le développement de ces systèmes et l'action pénètre peu à peu à l'intérieur du nouveau décor composé au fond de panneaux coulissants, sur les côtés de châssis d'ailes d'abord fixes, et dans les parties hautes de frises ou « borders ».

Dès 1608 à Whithehall, on parle d'un décor s'ouvrant au milieu dans un « Masque » de Ben Jonson; et en 1634 avec *The Triumph of Peace* de Shirley, la première mention écrite des « shutters » consacre l'usage du système. La perfection n'en sera atteinte qu'avec la dernière mise en scène de Jones pour *Salmacida Spolia* en 1640, point culminant de la technique du Masque, où tous les éléments sont mobiles sur coulisses et où le terme de « side-shutters » fait son apparition.

Le changement de décor entraîne aussi la naissance du « frontispice », futur encadrement du proscenium, dans un timide essai décoratif pour *Hue and cry after Cupid* de Ben Jonson, en 1608.

Le développement du principe de la coulisse devient l'élément essentiel du changement de décor à vue sur la scène anglaise. La source d'information la plus remarquable est le Ms. Lansdowne n° 1.171 du British Museum, recueil inédit qui concerne les méthodes techniques employées dans le « Masque » et la machinerie des premiers théâtres de la Restauration; il se compose de dix dessins, dont certains n'ont pu être encore identifiés, d'autres ont été attribués à l'architecte John Webb par Mr. Grant Keith, et sont des copies d'après Jones, tels le plan et la coupe de *Salmacida Spolia* (1640), le plan et la coupe du *Siege of Rhodes*, à Rutland House (1656), sont de Webb. Plusieurs dessins de détail étant également attribués à ce dernier. Le plan de *Florimène*, pastorale française, de 1635, est attribué à Jones, et comporte encore à cette date des châssis latéraux fixes de forme angulaire, le décor changeant seulement au fond avec les « back shutters » qui glissent dans une sorte de cadre muni de rainures.

En 1640, *Salmacida Spolia*, inspiré par Sir William Davenant, marque une date dans l'histoire de la technique du décor anglais. Comme l'attestent plans et coupes annotés, le décor bouge dans son entier, à raison de quatre changements complets de chaque élément : « wings » ou châssis d'ailes, qui maintenant sont droits et parallèles au-devant de la scène, « borders » (bandes de ciel ou frises), « back shutters » ouvrant au fond sur toute la largeur de la scène. D'après une inscripion, ces éléments « are made to change by running in *grooves* » et le mot de « groove » est à retenir car il reviendra sans cesse dans cette étude; il s'agit bien déjà de coulisses ou rainures situées en bas et en haut de chaque groupe de châssis plats tendus de toile peinte : les « flat scenes ». Dernier en date et le plus abouti

des « Masques » montés par Jones, il révèle des effets surprenants : nuages descendant et s'ouvrant pour montrer l'un : « his Majesty » sur un trône d'or, entouré de sa suite; l'autre la reine assise dans toute sa gloire.

Deux autres documents importants de ce ms. sont relatifs au *Siege of Rhodes* de Sir Davenant, donné en première représentation privée à Rutland House en 1656, dans un décor de John Webb, et sur une petite scène qui dut servir de modèle aux scènes publiques de la Restauration : scène inclinée, en avant, plane au fond, encadrée d'un frontispice. Par une étude technique très minutieuse des plans et des coupes, M. Southern arrive à une nouvelle interprétation du graphisme, voyant dans ce que ses prédécesseurs ont pris pour des châssis, ce qu'il croit être leurs glissières et vice versa; il a reconstitué en maquette tout le système du changement de décor pour sa démonstration.

Les décors, appelés « scenes of relieve », étaient une autre variété dont les effets alternaient dans les « Masques » avec ceux des châssis coulissants, mais sur l'aspect desquels les auteurs ne sont pas d'accord.

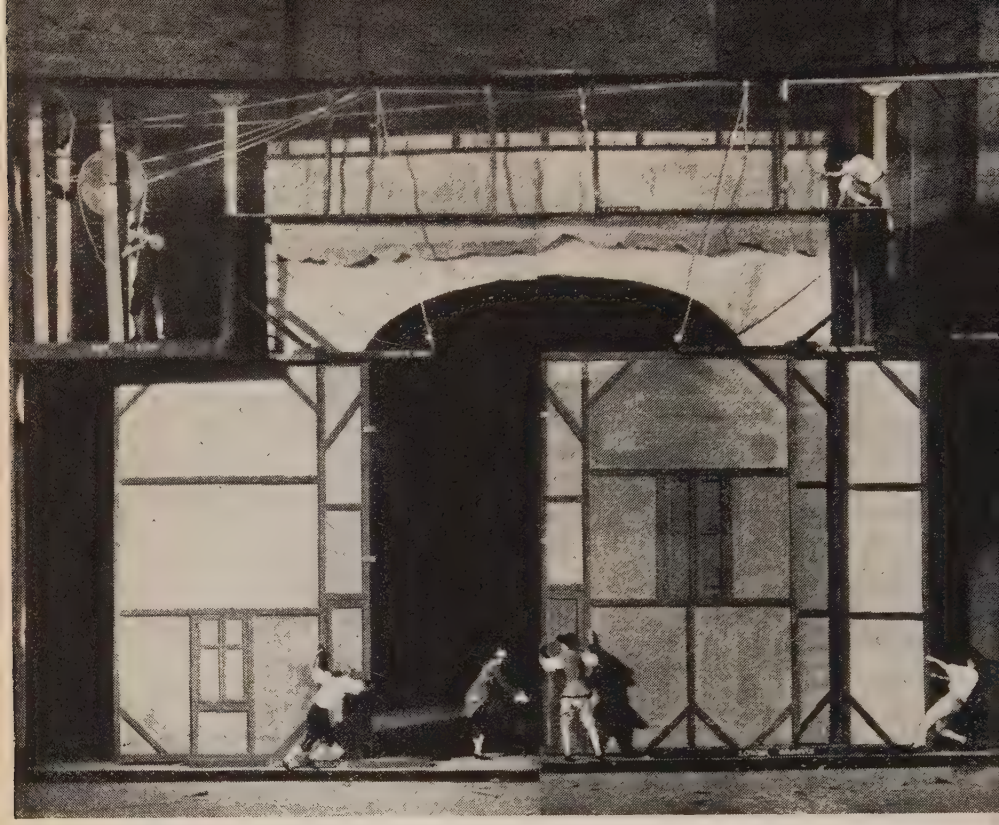
D'après certaines annotations, ces « works of relieve » étaient situés entre les « back shutters » et le « back cloth » et, selon M. Southern, ils étaient composés d'éléments plats, et découpés, se détachant sur un ciel ou sur une toile de fond; amovibles et probablement supportés par des montants verticaux, on peut les comparer aux « bandes de terrain » de la scène moderne. L'auteur revient ensuite à une controverse qui opposa depuis l'origine du « Masque » sous Jacques I^er^ Stuart, les partisans de l'effet spectaculaire et les défenseurs du texte. Antagonisme qui dressa Ben Jonson, auteur et poète dramatique, contre Inigo Jones, créateur de merveilleux. Le « Masque », simple argument littéraire, ne prenait existence qu'à la représentation, c'était essentiellement une fête des yeux destinée à un Prince, où la décoration théâtrale prit sa véritable extension.

*Chlorida,* en 1631, sera le chant du cygne de Ben Jonson. En 1635, à Whitehall Banqueting House, *The Temple of Love* voit monter la nouvelle étoile d'un autre poète : Sir William Davenant, homme de théâtre complet, qui jouera un rôle de premier plan dans l'histoire du théâtre public et de la mise en scène.

Les dernières mises en scène de Jones et les plus accomplies furent pour les œuvres de Davenant : *Britannia Triumphans, Luminalia* et le plus grand de tous les Masques, *Salmacida Spolia,* en 1640. Davenant et son rival Killigrew devaient ouvrir les deux premiers théâtres publics de la Resauration nantis du monopole de la Couronne : The Duke's Theatre, à Lincoln's Inn Field, en 1661, et The Theatre Royal, Vere Street, en 1660. C'est là que commence toute l'histoire de la « scène-tableau » anglaise.

*
**

Après avoir expérimenté le « décor successif » dans sa propre demeure, à Rutland House, pendant la période du Commonwealh, Davenant ouvrit en 1661 le Duke's Theatre avec le *Siege of Rhodes* auquel il ajoutait une seconde partie, dont on ne possède aucun dessin. Les indications scéniques du texte peuvent cependant nous éclairer sur la fonction essentielle du décor dans l'esprit de l'auteur. Le titre de l'édition de 1656 est déjà significatif : « *The Siege of Rhodes* made a representation by the art of Prospective in scenes and the story sung in Recitativ musik ». L'édition de 1653 indique que le décor de John Webb n'a pas changé, il a été probablement agrandi



Reconstitution du mécanisme des « *grooves* »
(*Maquette de Richard Southern. Doc. extraits de* « Changeable Scenery »)

d'après les mêmes dessins. Par le jeu des « shutters » alternant avec les « relieve scenes » on passe d'un paysage maritime à la cité de Rhodes — ses collines, ses jardins — qui situe indistinctement deux épisodes à Rhodes et en Sicile. La possibilité nouvelle de la scène anglaise d'être utilisée d'une façon illusionniste n'a pas été exploitée rigoureusement par Davenant, qui s'est servi du changement de décor comme d'un accompagnement subtil par une sorte de contrepoint.

Dans la seconde partie on note la substitution du mot acte au terme ancien d'entrée, et la mention intéressante de portes annonçant la forme traditionnelle du théâtre de la Restauration et de l'ère Georgienne : une avant-scène profonde (forestage) flanquée de portes sur les côtés du proscenium pour l'entrée des acteurs; ceux-ci se frayaient encore passage entre deux châssis de coulisse, dans la première partie.

M. Southern s'est efforcé de grouper tous les documents de l'époque pour éclaircir les problèmes de décor ou de machinerie, mais les sources sont presque inexistantes au début de la Restauration.

Après l'introduction par John Webb du changement de décor sur la scène publique avec le *Siege of Rhodes*, on trouve de nombreuses allusions, dans les « Stage Directions » des textes, au décor qui s'ouvre ou se ferme : « the scene opens, the scene closes ». Exemple dans *The Wild Gallant* de Dryden repris en 1667, ou dans *The Adventures of five hours* de Sir Samuel Tuke, en 1662 — pièce de mouvement et d'intrigue où les « proscenium doors » jouent un rôle essentiel pour les entrées et sorties précipitées des personnages.

Une « raison dramatique » s'insinue peu à peu dans les changements de décor; celui-ci n'ouvre plus simplement, comme dans le « Masque », pour un motif spectaculaire, mais dans certains cas pour révéler une nouvelle situation dramatique, les « shutters » ayant maintenant assez d'écart pour permettre aux acteurs de se tenir entre deux volets. La scène de la Restauration, comme la scène Elisabethaine, est un instrument dramatique qui permet les transitions promptes, un jeu mouvementé. Le terme technique de « shutters » tombe en désuétude, remplacé par l'expression « the scene draws ». Une convention, peu comprise de nos jours, maintenait souvent les acteurs sur la scène pendant le changement de décor ou de l'action; ils passaient ainsi d'un lieu à un autre par une convention illustrative du texte qui nous fait un peu penser à celle du décor simultané; le décor devient ainsi facteur opérant de l'action.

Un nouveau progrès technique permet de placer les « flat-scenes » non plus seulement au fond, mais à l'endroit voulu. Une sorte d'arrière-scène appelée « long-street » est signalée dans une pièce d'A. Behn, *Sir Patient Fancy*, en 1678. Les châssis d'ailes ou « wings » n'avaient parfois qu'un rôle décoratif sans lien de sujet avec le fond.

Une dernière innovation est l'introduction d'une variante de la « flat scene » ou « back scene » appelée « the drop » qui survivra jusqu'à nos jours sous le nom de « cloth » ou « back cloth » (toile de fond). Une « drop scene » était un décor qui descendait ou remontait en s'enroulant, par opposition avec la « flat scene » qui s'écartait latéralement. Cette variante serait née vers 1690; on la signale dans l'opéra *The Prophetess*, à Dorset Garden, en 1690. Elle existait sur la scène française dès 1664 et peut-être même avant. Le « front curtain », rideau d'avant-scène, apparaît avec le théâtre public en 1660, il se levait après le prologue et ne s'abaissait qu'à l'épilogue. Entre les actes, les acteurs vidaient la scène pour marquer une pause. Entre les scènes le changement de décor se faisait à vue. C'est vers 1750 que l'usage de vider la scène sera remplacé par la descente du rideau entre les actes.

Les documents graphiques devenant plus nombreux au début du XVIII^e^, on note que la scène anglaise était moins profonde que celles du Continent et, en conséquence, les châssis d'ailes moins nombreux. Un trait caractéristique de la scène d'opéra, en Angleterre, à cette époque, est la présence de deux statues flanquant les côtés du proscenium.

En 1705, un troisième théâtre s'ouvrait à Londres: l'Opera House, construit par Vanbrugh à Haymarket (Doset Garden avait été abandonné), Drury Lane et Lincoln's Inn Field continuaient leur carrière. Il existait en outre la « Puppet Stage » de Powell, scène de marionnettes très perfectionnées, et en 1720 s'ouvrait « The New French or Little Theatre ». C'est à cette époque que le terme « flat scene » est remplacé par le mot « flat » pour désigner un décor plat. Dans un inventaire du matériel de Covent Garden — ouvert en 1732 sous la direction de John Rich — on distingue les « plain flat scenes » (châssis pleins), des « cut flat scenes » (châssis découpés). L'usage des « transparents » s'est implanté depuis 1674. Une grande variété de décors et de dispositifs règne désormais.

Le changement de décor sur la scène anglaise, contrairement aux méthodes du Continent, employant dès le XVII^e^ siècle des moyens mécaniques beaucoup plus perfectionnés, s'effectuait à la main, et cela jusqu'à une date avancée du XIX^e^ siècle.

Il est intéressant de noter pendant deux siècles les tentatives répétées pour acclimater en Angleterre la machinerie française, suivies de retour aux vieilles méthodes insulaires. En 1661, Davenant, dans le prologue du *Siege of Rhodes*, fait allusion à un « engine for scene change » sans qu'on sache sous quelle forme il agissait. En 1673, Betterton aurait été envoyé à Paris, par ordre royal, pour s'instruire des méthodes françaises.

*A general History of the Stage*, publiée à Dublin en 1749 par W. Rufus Chetwood, apporte la première référence incontestable, l'auteur disant avoir amené à Dublin en 1741 un machiniste expérimenté qui aurait transformé la scène à la manière des théâtres de France et d'Angleterre, en installant une machinerie qui permettait de changer le décor d'un seul coup. Ce système était déjà abandonné en 1749.

La rigidité du système anglais et ses inconvénients venaient de la pose, en saillie sur le plancher de la scène, des « grooves », ou rails de bois, dans lesquels on faisait coulisser les châssis du décor. Sauf tout à fait au fond où ils pouvaient, sans inconvénient pour les acteurs, traverser la scène d'un côté à l'autre, on devait les écourter pour ne pas y buter. Dans le système italo-français les décors n'étaient pas posés sur la scène, mais s'encastraient dans des châssis montant des dessous par les « costières » — ou fentes parallèles qui traversaient tout le plancher de la scène — au moyen des « cassettes » équipées sur des chariots roulant sur des rails, d'avant en arrière, dans les dessous profonds. Le travail qui, dans le théâtre anglais, se faisait sur les côtés mêmes de la scène, s'effectuait au dessous d'elle, sans encombrement. Ce sont ces avantages qu'un nommé Fechter essaiera d'implanter en 1863 au « Lyceum », mais en 1881 Irving prenant possession du théâtre devait une fois de plus le débarrasser des « grooves » déjà revenues, pour leur substituer, cette fois, une plantation libre.

Les critiques se multiplient dans la deuxième moitié du XVIII[e] sur le décor trop conventionnel et souvent inadapté au sujet, les théâtres utilisant un stock de décors d'encadrement (« wings » et « borders ») et seul le décor de fond se renouvelant pour situer la scène. Beaucoup d'auteurs se plaignent du mauvais raccord des « back flats », où un paysage était parfois coupé en deux. Pour *The School for Scandal* de Sheridan, à Drury Lane, en 1777, où la scène se passe dans une bibliothèque, tout le caractère est concentré sur la « back scene » ornée de rangées de livres, alors que les « wings » représentent une colonnade tout à fait déplacée.

*
**

Les signes du mécontentement ne font que croître au XIX[e] avec l'évolution du goût vers le réalisme. Le décor « successif » sera maintenu, mais les moyens de changement deviendront invisibles, le système perdant à la fin du XIX[e] siècle son caractère essentiel de changement à vue.

La « set scene », ou décor construit à trois dimensions, alterne de plus en plus souvent avec les « flat scenes ». Ce décor statique sans emplacement défini est un héritier des « relieve scenes » d'Inigo Jones, c'est lui qui tuera le décor peint en perspective sur une surface plane : la « flat scene ».

On trouve le premier article sur la machinerie théâtrale dans l'Encyclopédie de Ress (1803-1819), où toute la terminologie des différents éléments scéniques de l'époque est résumée. Une Encyclopédie de 1842 montre l'apparition d'une « set scenery », décor d'une seule

pièce traversant la scène en profondeur, sur les côtés, pour remplacer les châssis d'ailes. C'est déjà l'annonce de la « box set » ou « boîte à illusion ».

L'ouvrage français, monumental, de Contant et Filippi *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machineries théâtrales,* 1859, fournit l'étude la plus poussée du système anglais de la « groove » arrivé à son apogée. Les plans détaillés de Covent Garden apportant la confirmation longtemps cherchée que les « bottom grooves » ne sont pas des rainures creusées, mais bien des tasseaux de bois en saillie sur le plancher, entre lesquels glissent les patins des châssis et des fermes.

Il n'y a pas eu de grand scénographe anglais au XVIII[e] siècle, on faisait parfois appel à des artistes étrangers; le plus souvent la production restait anonyme, en accord avec l'esprit de puritanisme des auteurs de la Post-Restauration : peu d'effets spectaculaires, sauf dans l'opéra. Le scénographe fournissait un stock de décors pouvant servir à toute fin, le décor de la période Georgienne étant considéré comme un fond à l'action. De même que dans les romans de Daniel Defoe, au ressort purement psychologique, sans concession descriptive, le décor du XVIII[e] siècle reste impersonnel. A l'époque de la Restauration, l'expression « the scene is so and so » rappelle le « palais à volonté » du théâtre classique français.

La bataille pour une réforme de la décoration théâtrale bat son plein vers 1860; dans un article de *All the Year round* dirigé par Charles Dickens on l'estime indispensable, on se plaint d'une illusion incomplète, déplorant de voir derrière les décors et de côté entre les « wings » trop étroites. On vante les avantages nouveaux du cyclorama au nom de la « vraisemblance ». Les critiques sont les mêmes que sur le Continent.

C'est l'époque où une série d'ouvrages techniques, sans équivalents en Angleterre, commence à paraître en France. Moynet, dans l'*Envers du Théâtre,* signale en Hollande un exemple du système anglais des « grooves », fait unique en Europe, car c'est seulement aux Etats-Unis qu'il fut adopté. L'étude des documents graphiques de cette époque en Angleterre reste entièrement à faire.

L'ère victorienne d'esprit essentiellement réaliste ne pouvant apprécier les contraintes de la convention théâtrale, rejetait les vieilles « grooves ». Mais certains auteurs, comme Fitzgerald dans *A New History of the English Stage,* 1882, défendait encore le vieux système contre le « new box set » qui enferme la scène, conscient de ce que l'imitation trop grande du réel est fatale à l'illusion scénique. D'autres ont la nostalgie des changements à vue, faits avec l'assistance du « sturdy men in their shirt sleeves and paper caps » ou du « stage footman with his red breeches and white stockings » aux gestes précis. Ailleurs on parlera du manque de synchronisme des « scene shifters » poussant avec bruit les châssis.

A l'extrême fin du siècle paraît l'ouvrage d'Edwin Sachs intitulé *Modern Opera Houses and Theatres,* 1896-9 (3 volumes in fol.) relatif aux nouvelles constructions de fer et d'acier, où l'auteur se félicite de la disparition des « grooves » de bois. Il ne fait même plus allusion aux « bottom grooves », mais signale qu'au vieux système d' « upper grooves » a été substitué celui des bretelles métalliques (« braces »).

*
**

Certes le décor change encore, mais le spectacle du changement à vue a disparu. Tout est masqué par le rideau. L'intérêt n'est plus

concentré sur la transformation des décors, mais sur l'unité de chacun et son adaptation parfaite à un moment du drame. La conception de la décoration théâtrale comme « art en soi » est née.

Les techniciens de la scène anglaise ont peu écrit sur la pratique de leur métier, c'est pourquoi l'ouvrage de M. Southern nous est précieux. On regrette qu'une bibliographie du sujet, récapitulant les références éparpillées dans le texte, ne l'ait complété.

HÉLÈNE LECLERC.

Derek STANFORD. **Christopher Fry, an appreciation.** Londres, Peter Nevill, édit., 222 p. ill.

Ch. Fry a connu en Angleterre, ces dernières années, un très grand succès. Plusieurs théâtres de Londres jouaient ses pièces interprétées par les plus grands acteurs (John Gieguld, Laurence Olivier, Margaret Rutheford, Pamela Brown, Richard Burton, Paul Scofield, etc...). L'ouvrage comprend un portrait de Fry, la discussion de chaque pièce publiée (sauf *A Sleep of Prisoners*), une étude de la langue de Fry et de son esprit comique, la réfutation de critiques antérieures et la comparaison avec d'autres poètes dramatiques tels que Anderson, Auden, Eliot, Musset. Ami de Fry, M. Standford étudie l'œuvre à travers l'homme; peut-être l'amitié l'entraîne-t-elle à faire œuvre apologiste plus que de critique. C'est l'un des plus sérieux reproches qu'on puisse faire à cette étude.

Ernest STERN. **My life, my stage.** Londres, Victor Gollancz, 1951, avec 75 dessins de l'auteur.

D'origine roumaine, Ernest Stern a passé à Vienne, la Vienne des Habsbourg, ses années de jeunesse. Il fut pendant de nombreuses années le collaborateur de Reinhardt: il travailla à Berlin, Londres, Munich, Paris, New-York, Hollywood avec les plus grands metteurs en scène du théâtre et du cinéma. Ses souvenirs, qui fourmillent d'anecdotes propres à intéresser un public d'amateurs, proposent aux techniciens un riche enseignement.

**The year's work in the Theatre 1950-1951.** Londres, 1951. 72 p. ill.

Troisième livraison de cette intéressante publication du *British Council*, ce volume contient une étude de Ivor Brown sur JAMES BRIDIE, auteur irlandais mort en 1951, un compte rendu critique des activités de l'*Old Vic* par A.-V. Cookman, le compte rendu de la saison de ballet par C. Beaumont, le théâtre amateur par C.-B. Purdom, les festivals par E. Keown, etc. En appendice, bibliographie des ouvrages sur le théâtre et des pièces éditées dans l'année.

J. Dover WILSON et T.C. WORSLEY. **Shakespeare's histories at Stradford 1951** foreword by Anthony QUAYLE. London, Reinhardt, 1952.

*Richard II, Henry IV* (1re et 2e parties) et *Henry V* furent présentés successivement à Stradford, à l'occasion du festival de Grande-Bretagne en 1951.

Ces représentations en série mirent en lumière, outre l'unité du thème dans les quatre tragédies, l'identité des caractères des personnages et de leurs rapports : Richard II et Bolingbroke, Hotspur et Hal, Hal et Falstaff...

Le professeur Dover Wilson, dans une longue préface, replace les œuvres dans l'atmosphère élisabéthaine, tandis que M. Anthony Quayle explique les différences de conception de la mise en scène selon que l'on considère ces pièces comme indépendantes ou comme formant un tout.

M. T.C. Worsley, critique dramatique du *New States*, rend compte des spectacles et fait une synthèse des écrits de ses collègues. De nombreuses illustrations permettent d'apprécier le respect, le soin et l'invention des metteurs en scène, décorateurs et comédiens anglais au service de Shakespeare.

R.-M. M.

## L'ART ET LA DANSE

### LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

VICTORIA GARCIA VICTORICA. **El original Ballet Russe en America Latina.** Prologue et historique par FERNANDO EMERY. 264 p. photos avec brèves légendes, dont 10 en couleurs de décors. Arturo Jacinto Alvarez, édit., Buenos-Ayres, Argentine.

Album-souvenir des « Saisons » données en Argentine par la Compagnie du Ballet Russe du colonel de Basil, récemment décédé. Très nombreuses photos « en action », représentant les artistes de la Compagnie dans les principaux ballets du répertoire : *les Présages, Lac des Cygnes, le Beau Danube, la Symphonie fantastique, les Sylphides, Paganini, Lutte éternelle, le Mariage d'Aurore, le Bal des Jeunes filles, le Coq d'or, Cotillon, Carnaval, Shéhérazade, le Fils prodigue, l'Après-midi d'un Faune, Caïn et Abel, Yara, le Prince Igor.*

Cyril W. BEAUMONT et Gordon ANTHONY. **Alicia Markova,** préface de Mme ADELINE GENÉE, 112 p., 95 phot., Phœnix House Ltd., Londres.

Sur la carrière et les principaux rôles d'Alicia Markova, depuis son engagement à 14 ans par Serge de Diaghilev, en 1925, jusqu'à ses récentes créations. Texte et photos font une part à Anton Dolin, partenaire habituel d'Alicia Markova.

Claude HERVIN. **Serge Golovine.** Ed. P.L.F., Paris. Br. 22 p., 8 ill.

Brève étude caractérisant de façon satisfaisante le style classique très pur et la manière personnelle de ce jeune et très remarquable danseur de 25 ans; ses débuts à Monte-Carlo, son passage à l'Opéra, sa réussite au Ballet de Cuevas.

Martine CADIEU. **Rosella Hightower.** Ed. P.L.F., Paris. Br., 15 p., 8 illustr.

Etude cursive de la formation de cette remarquable étoile du Ballet de Cuevas; on aurait souhaité un récit plus attentif de sa formation aux Etats-Unis et de son apparition au Ballet de Monte-Carlo en 1938-1940. L'examen de la technique particulière de cette virtuose est négligé; parmi ses essais de composition chorégraphique, son pas-seul : *Salomé* (mus. R. Strauss) est omis.

P. M.

Henry MALHERBE. **Carmen.** Edit. Albin Michel, 1951. 316 p., 8 hors-texte.

*Carmen,* haut chef-d'œuvre du théâtre lyrique, méritait sa monographie. Voilà qui est fait et fort bien fait, grâce à M. Henry Malherbe. M. Malherbe met les choses au point : *Carmen* n'a pas été *un four,* mais un insuccès : l'œuvre, de mars à juin 1875, mois de la mort de Bizet, fut affichée trente-trois fois. Bien des créations lyriques se contenteraient d'une accueil de ce genre... N'empêche que la critique fut sévère et que Bizet s'en montra fort affecté. Ce qui donne à cette étude tout son prix, c'est incontestablement sa troisième partie qui analyse avec perspicacité l'œuvre depuis sa genèse jusqu'à la forme scénique et ceci sans aucun abus de considérations techniques. Livre documenté, livre précis, livre agréablement écrit, la *Carmen* d'Henry Malherbe est un modèle du genre.

Michel AUGÉ-LARIBÉ. **Messager.** Edit. La Colombe, 1951, 240 pages.

Le *Messager* que vient de faire paraître le neveu du compositeur, Michel Augé-Laribé, contribuera (avec l'ouvrage que lui consacrait dernièrement Henry Février aux Editions Amiot-Dumont) à remettre en lumière une des personnalités les plus séduisantes de l'avant-dernière guerre. Messager s'est dévoué comme peu de musiciens à la musique des autres, ses contemporains. On sait avec quelle ferveur il monta et défendit *Pelléas,* avec quelle joie il dirigeait Fauré, Roussel, Florent Schmitt, quel merveilleux chef wagnérien il fut. Cet apostolat ne s'exerça pas au détriment du compositeur, du délicat et élégant compositeur d'opérettes qu'il ne cessa d'être. Sur plus de vingt de ses ouvrages, dits légers, certains, *Fortunio, Véronique...,* sont d'authentiques chefs-d'œuvre trop rarement affichés ! « *Célèbre et méconnu* », dit la « bande » du livre.

MARY-GARDEN. **L'Envers du décor.** Edit. de Paris, 1952, 240 p., 30 dessins. — Dorothy CARUSO. **Caruso.** Edit. Correa, 1952, 284 pages.

Le livre de souvenirs de Mary-Garden, qui fut l'inoubliable créatrice de Mélisande, vient apporter aux récents *Souvenirs* d'Albert Carré (Plon édit.) sa contribution à « la petite histoire ». La vie privée et la vie artistique s'y trouvent intimement mêlées avec un manque de pudeur fort heureusement racheté par une modestie bien sympathique.

On ne saurait en dire autant du *Caruso* écrit par la femme du célèbre ténor qui avait vingt-cinq ans de moins que lui. Sans doute est-ce là une bien touchante histoire d'amour dont une grande partie est constituée par la reproduction de lettres d'une naïveté désarmante. Mais à part le pittoresque anecdotique qui s'attache habituellement à la vie des « phénomènes du larynx », on y chercherait vainement quelques indications précieuses sur l'emploi de la voix, le style ou l'interprétation d'un rôle.

ANDRÉ BOLL.

Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKY. **L'Orchestre**. — Armand MACHABEY. **La Notation Musicale.** — Claude ROSTAND. **La Musique française contemporaine.** Presses Universitaires, 1951-1952, chaque vol. 128 pages. — Eugène BORREL. **La Sonate.** Larousse, 1951, 152 pages.

La collection « Que sais-je » vient de s'enrichir, coup sur coup, de trois petits ouvrages de vulgarisation musicale extrêmement précieux pour l'amateur. Ce sont *L'Orchestre*, dû aux plumes conjuguées du compositeur Louis Aubert et de son jeune collègue Marcel Landowsky, panoramique extrêmement vivant de l'évolution progressive de la technique instrumentale; *La Notation musicale*, par Armand Machabey, thèse en soi singulièrement plus aride, dans lequel l'auteur s'est efforcé d'apporter le maximum de clarté; enfin *La Musique française contemporaine*, dans lequel Claude Rostand fait entrer, en 126 pages, l'essentiel de la production, pourtant riche, de notre École depuis le fameux groupe des Six (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre), jusqu'aux derniers venus « dodécaphonistes », « progressistes », « concrétistes », en passant par l'Ecole d'Arcueil (du père Satie), le Groupe Jeune France et, Dieu soit loué, la pléïade considérable des indépendants. Joli tour de force, car on ne saurait relever, au cours de ce résumé, aucune lacune grave.

A signaler encore un historique documenté de *la Sonate* dû à Eugène Borrel, qui initie le lecteur à la naissance, au développement et à l'apogée d'une forme musicale, pièce maîtresse de toute l'architecture des sons.

A. B.

Cyril W. BEAUMONT. **The Diaghilew ballet in London.** 355 p., 24 p. Illustr. h.-t. A. et C. Black, éd., Londres.

Nouvelle édition de cet ouvrage important, retraçant les circonstances artistiques, mondaines et autres, des saisons du Ballet Russe de Diaghilew à Londres, de 1912 (avec, en effet, trois ans de retard sur Paris) à 1929. L'auteur, historien réputé de la danse et du ballet, fut un témoin attentif et averti de ces spectacles. La part des milieux artistiques anglais dans l'évolution des idées et des goûts de Diaghilew, pour avoir été considérablement moins importante que celle des artistes parisiens, a pourtant été marquante, surtout, à Londres, où Diaghilew engagea des danseurs, ce qu'il ne fit jamais à Paris.

M. Beaumont montre bien que la carrière du Ballet Russe à Londres a engendré l'actuel mouvement, très vif et très large, qui anime et soutient plusieurs Compagnies britanniques de Ballets; c'est là un des aspects caractéristiques de l'activité de l'art chorégraphique contemporain.

PIERRE MICHAUT.

**Den Kongelige Danske Ballet** (*Le Ballet Royal Danois* [dû à la collaboration de plusieurs spécialistes : « *Du ballet de cour à Bournonville en passant par Galeotti* » (Torben Krogh) ; « *Auguste Bournonville et le ballet romantique* » (Svend Kargh-Jacobsen) ; « *De Bournonville à Fokine en passant par Hans Beck* » (Jan Neithendam) ; « *La Floraison sous Massine et Harald Lander* » (Svend Kragh-Jacobsen) ; « *La Musique de Ballet* » (Knudaage Riisager) ; « *Bournonville musicien* » (Erik Abrahamsen) ; « *Musique de ballet moderne* » (Jorgen Jersild) ; « *L'Ecole du Ballet et la tradition de Bournonville* » (Haagen Falkenfleth)].

C'est un ouvrage extrêmement documenté qui retrace les étapes parcourues par le Ballet royal danois, dont l'histoire résume celle du ballet en Danemark.

Le ballet fut introduit dans le pays par le roi Christian IV (1577-1648). Sa sœur avait épousé le roi Jacques I^er^ d'Angleterre, et les deux Cours partagèrent le même goût pour les ballets. En 1655 fut dansé à Copenhague un ballet « Unterschiedliche Oracula » dans lequel parut Anne de la Barre, célèbre cantatrice française que la reine Christine de Suède avait attirée auparavant à Stockholm. La description laissée de ce ballet par l'ambassadeur d'Espagne Bernardino de Rebolledo insiste sur son éclat et sa magnificence.

En 1775 arrive d'Italie Vincenzo Tomasseli, dit Galeotti, qui est le créateur du ballet danois. Elève d'Angiolini et de Noverre, c'était un maître de ballet éminent : à Londres, il avait composé les danses de l'*Orfeo e Euridice*, opéra de Gluck. A Copenhague, il composa un grand nombre de ballets dont certains sont encore au répertoire.

En 1792 arrive Antoine Bournonville. Il était né à Lyon en 1760. Sa mère, Jeanne Evrard, danseuse, avait paru dans les rôles de titre avec Gaetano Vestris dans le ballet *Jason et Médée* de Noverre à Vienne en 1767. Elève de Noverre, Antoine Bournonville avait été pendant dix années l'un des danseurs les plus appréciés de la troupe fixée à Stockholm par Gustave III. Danseur de premier plan, il manqua toutefois de talent pour composer autre chose que des entrées et des divertissements.

Son fils, Auguste Bournonville (1805-1879), montra dès son enfance sa vocation pour le théâtre. A l'âge de huit ans, il dansa dans le ballet *Lagertha* de Galeotti. En 1824, il partit pour Paris, où, élève d'Auguste Vestris, il fut pris en charge en même temps par Pierre Gardel et Louis Nivelon, qui étaient tous deux amis de son père. Deux ans plus tard, après un brillant examen, il fut engagé à l'Opéra de Paris où il dansa avec Marie Taglioni. En 1830, il revient à Copenhague. Il est nommé maître de ballet cinq ans plus tard. Il composa pour le Ballet Royal Danois un grand nombre de ballets, notamment *La Fête d'Albano, Napoli, La Tradition populaire, La Fête de Flore à Genzano, La Walkyrie, Valdemar. Napoli* a été dansé près de cinq cent fois, et plusieurs autres ballets sont restés au répertoire. Auguste Bournonville forma un grand nombre d'élèves. Bornons-nous à en citer deux : Christian Johansson, suédois, qui se fixa à Saint-Pétersbourg et fut le maître d'Anna Pavlova et de Michel Fokine; Lucile Grahn, danseuse exceptionnelle, qui fut le partenaire à l'étranger de Fanny Cerito, Fanny Elssler et Carlotta Grisi. Quelque temps avant de mourir,

Bournonville vit débuter Hans Beck, qui continua son œuvre, présenta quinze de ses ballets, trois de Galeotti, et des ballets de sa propre composition.

Fokine arriva à Copenhague en 1925 et inscrivit au répertoire trois de ses ballets les plus glorieux : *Pétrouchka, Les Sylphides, Les Danses du Prince Igor.* Ce fut un apport galvanisant pour le ballet. Pendant la saison 1931-1932, le ballet *Gaucho* de Harald Lander fut créé avec un grand succès. Pendant vingt années, M. Lander a maintenu les traditions d'Auguste Bournonville et poursuivi l'incessante création de ballets modernes. Son départ (il est maintenant à l'Opéra de Paris) a été ressenti comme une grande perte par tous les amis du ballet danois.

Les différentes études qui accompagnent cette brillante évocation des fastes du ballet danois éclairent les raisons de sa continuité et les sources de sa réputation. Le choix des illustrations en constituant pour chaque amateur une petite galerie privée de documents précieux achève de faire de ce volume un événement dans l'histoire du théâtre. (1)

PAUL BOURNONVILLE.

---

(1) M. Schmidt-Phisseldeck, de la Bibliothèque royale de Copenhague, nous signale qu'un exemplaire de cet ouvrage figure au Catalogue du Fonds scandinave de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Gladys DAVIDSON. **Ballet biographies,** Werner Laurie, Edit., Londres, 336 p., 15 illustr.

Soixante-treize biographies de chorégraphes et de danseurs contemporains, dont un certain nombre d'artistes français : Jean Babilée, Yvette Chauviré, Renée Jeanmaire, Roland Petit. L'ouvrage se consacre surtout, bien entendu, aux artistes britanniques ou familiers des scènes anglaises. On aurait souhaité un appareil critique et historique plus poussé : dates, listes d'ouvrages, etc. Une générale bienveillance banalise quelque peu le jugement.

P. M.

Antoine GOLEA. **Pelléas et Mélisande,** analyse poétique et musicale, 78 p., Edit. Education musicale, 1952.

On aurait pu croire qu'après la remarquable étude de Maurice Emmanuel tout avait été dit sur l'admirable chef-d'œuvre de Debussy. Or voici qu'Antoine Goléa, à son tour, consacrant quelque 78 pages à ce même *Pelléas,* réussit à nous faire découvrir, au cours de son analyse qui suit pas à pas le livret et la partition, de nombreux détails jusqu'alors insoupçonnés. Ses commentaires et ses exemples musicaux témoignent d'une rare perspicacité et mettent en évidence tout le mécanisme subtil du génial créateur. C'est dire à quel point ce court ouvrage est précieux, aussi bien pour tous les spectateurs qui assisteront aux prochaines représentations de l'Opéra-Comique que pour ceux qui possèdent ou achèteront le bel enregistrement intégral réalisé en France en 1941.

Heinrich STROBEL. **Claude Debussy** (Plon, Edit. du Bon Plaisir, 1952, 240 p.).

Sans *Pelléas et Mélisande,* chef-d'œuvre du théâtre lyrique contemporain, cette remarquable étude d'un Allemand sur le plus français des musiciens français ne figurerait pas dans ces notes. Avec *Pelléas,* la seule œuvre importante de Debussy est son *Martyre de Saint Sébastien,* composé neuf ans après sur un poème mystique et précieux de d'Annunzio; non pas que Debussy n'ait été tenté, à maintes reprises, par de nombreux sujets tels que *Rodrigue et Chimène, Comme il vous plaira, Le Roi Lear* (Shakespeare), *Le Roman de Tristan, Orphée roi, Le Diable dans le beffroi* et *La Chute de la Maison Usher* (Edgar Poë), dont aucun n'a dépassé le stade de l'esquisse. Il convient d'ajouter aux deux œuvres maîtresses lyriques trois ballets originaux : *Jeux,* commande de Diaghilew, *La Boîte à joujoux* et *Khamma,* ce dernier ouvrage de circonstance, et un ballet adapté sur le poème symphonique mallarméen : *l'Après-midi d'un faune.* Tous ces ouvrages sont analysés dans cette étude, traduite avec tant d'intelligence par André Cœuroy, avec autant de subtilité que de précision. Toutefois les pages historiquement les plus importantes — et elles sont nombreuses — sont celles qui reproduisent les idées de Debussy (M. Croche) sur l'art lyrique, lesquelles conservent, encore de nos jours, toute leur actualité.

Pierre MEYLAN. **Les Ecrivains de la musique,** Edit. du Cervin, Lausanne, 1951, 128 p.

Dans ce second volume d'étude de musique et de littérature comparées, on relève quelques chapitres qui se rapportent au théâtre lyrique, spécialement celui consacré à Baudelaire et Wagner; celui sur Valéry et sa collaboration avec Arthur Honegger pour *Amphion;* celui encore concernant Claudel et la part immense que le poète a occupé dans les grandes compositions lyriques d'un Darius Milhaud; celui sur Jacques Rivière, intitulé de « Pelléas au Sacre »; celui sur Jean Cocteau « Témoin d'une époque musicale »; celle des « Six » dont beaucoup ont œuvré et pour le théâtre et pour le ballet; celui enfin sur Ramuz et Strawinsky, dont la rencontre a donné naissance à cette extraordinaire *Histoire du soldat* qui a fait le tour du monde. Nous ne saurons assez remercier Pierre Meylan des soins qu'il a pris pour présenter avec tant de sensibilité et d'intelligence les rapports constants qui n'ont cessé d'exister entre la littérature et l'art lyrique, et qui demeurent un des problèmes essentiels de la pérennité de cet art.

André Boll.

NOVERRE. **Lettres sur la Danse,** 1 vol. 360 p., Editions Lieutier, 1952.

Il faut grandement féliciter les Editions Lieuter d'avoir réimprimé ces lettres de Noverre dont l'importance est capitale dans l'histoire de la danse qui, de 1760 à 1807, furent souvent rééditées. Notre regretté ami Levinson en avait en 1927 donné une édition fragmentaire depuis longtemps épuisée. Ce sont aujourd'hui les trente-cinq lettres de Noverre que nous offrent les Editions Lieutier, réalisant ainsi un

projet de Fernand Divoire qui avait préparé ce travail. On y retrouvera en outre une nomenclature des ballets montés par Noverre avec l'argument d'un des plus célèbres *Médée* et aussi des notes bibliographiques.

Nul doute que ce grand texte des *classiques de la Danse* ne trouve de nombreux lecteurs, aussi bien parmi les historiens que parmi les amateurs. L'historien et le praticien du théâtre (et particulièrement de l'art du mime) n'y trouveront pas moins l'occasion d'utiles réflexions. Ce que Noverre écrit (Lettres 6 à 35) des connaissances et des études nécessaires au maître de ballets, il n'est pas de metteur en scène qui puisse l'ignorer... et quel précieux motif à discussions offre la lettre XVIII sur l'expression de la figure et l'inconvénient des masques — lesquels, en dépit de Noverre, persistèrent jusqu'au XIX[e] siècle (1) et ont retrouvé de nos jours de fervents partisans.

LÉON CHANCEREL.

(1) Cf. R.H.T., 1848-49, II et III, notre étude sur Hallé.

Deirdre PRINDON. **The Art of the Dance in French litterature,** Préface par Cyril W. BEAUMONT, Adam et Ch. Black, Londres, 176 p., 16 hors-textes, index. Prix : 20 s.

Depuis les poètes de la Renaissance et depuis Molière, les plus grands noms des lettres françaises s'intéressent au travail des chorégraphes; tels de nos jours encore : Valéry, Claudel, Mauriac, Cocteau, Anouilh... Critique esthétique des études consacrées par Théophile Gautier, Stéphane Mallarmé, Jules Lemaître, Valéry et Bergson, à l'art de la danse.

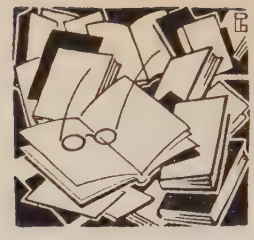
P. M.

Richard STRAUSS. **Anecdotes et Souvenirs,** Edit. du Cervin, Lausanne, 1951, 122 p.

On imagine facilement que la plupart de ces « Anecdotes et Souvenirs » ont trait au théâtre lyrique pour lequel Richard Strauss a, toute sa vie, montré une prédilection particulière. En dehors d'opinions on ne peut plus pertinentes sur les œuvres de Mozart et de Wagner — les deux pôles de l'admiration de Strauss — et sur la façon de les diriger (chap. V et VI : Expériences d'un chef d'orchestre, les dix commandements inscrits à son livre d'or), le compositeur nous révèle l'essentiel de ses préoccupations de rénovateur de l'art lyrique, notamment sur l'exact rapport qui doit exister entre l'action dramatique exprimée par le poème et la façon dont elle doit être habillée de musique. Il souligne l'importance du dialogue qui doit, à son dire, être toujours audible et se plaint des chanteurs, trop souvent ravalés à n'être que de simples « ouvre-bouches » dont la virtuosité vocale s'exécute aux dépens de la compréhension de l'action et des paroles du poète. Enfin Strauss donne de très précieux conseils sur la façon dont il désire voir interpréter ses ouvrages lyriques.

Ainsi ces quelques 125 pages, en dehors de leur puissant intérêt, ont une valeur documentaire qui trouve automatiquement place dans l'histoire de l'art lyrique de notre époque.

A. BOLL.



# BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

## ABRÉVIATIONS

**A.** - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.O.M.** - *Ballet, Opéra, Music-Hall.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.** - *Conferencia.* — **C.R.** - *Compte rendu dans la Revue.* — **E.** - *Etudes.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E. Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.L.** - *Gazette des Lettres.* — **G.R.** - *Germania Review.* — **H.M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I.D.** - *Il Drama.* — **J.F.B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** - *Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M.F.** - *Mercure de France.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarterly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **P.M.L.A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* — **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R.T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** - *Theatre Notebook.* — **Y. Fr. St.** - *Yale French Studies.*

*Cette notice a été établie par* Rose-Marie Moudouès

## I

## BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

436. — *Annuario del teatro italiano 1950-1951.* A cura della Societa Italiana Autori, 1951, in-8°, 608 p.

437. — *Dictionnaire biographique français contemporain.* Paris, Pharaos, 1952, 19×27, 500 p. Nlle Edit.

438. GRANVILLE (W.). — *A dictionary of theatrical terms.* London, André Deutsh, 1952, in-8°, 206 p.

439. LOVECCHIO-MUSTI (M.). — *Bibliografia di Pirandello.* Milano, Mondadori, 1952, in-8°, 329 p., 2e Edit.

440. — *Bibliographie des œuvres de Maeterlinck.* Biblio, N° 5, 1952.

441. THALVART (H.) et PLACE (J.). — *Bibliographie des auteurs modernes de langue française.* T.X. Paris, Edit. de la Chronique des Lettres Françaises, 250×165, 370 p.

## III

## GÉNÉRALITÉS

### *a)* Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

442. — *L'athéisme dans le théâtre contemporain, à propos des pièces de Sartre, Cocteau, Thierry-Maulnier.* Recherches et Débats, N° 2, Le théâtre contemporain.

*Débat du mercredi 13 février 1952 :* Gabriel MARCEL, Etienne BORNE, R.P. BARJON, Stanislas FUMET, Thierry MAULNIER.

443. ARTAUD (Antonin). — *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault.* Préface de Paul ARNOLD, notes d'André FRANCK. Ill. d'un portrait et d'un dessin inédit d'Antonin Artaud. Paris, Bordas, Coll. « Documents de la Revue Théâtrale », 1952, 182 p. **C.R.**

444. BARRAULT (Jean-Louis). — *Il n'y a que le sang qui compte.* **A.** N° 365, 1952.

445. BERNARD (J.-J.). — *A propos de l'athéisme au théâtre.* Revue d'Athènes, mai 1952.

446. — *De la suggestion et de l'artifice. Réflexions sur le théâtre.* Recherches et Débats, N° 2, Le théâtre contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.

447. BIRCH (Dorothy). — *The technique of acting.* Préface de Donald WOLFIT. London, Pitman, 1952, 168 p.

448. CARRÉ (R.P.). — *Réflexions sur l'actualité de Dieu au théâtre.* Recherches et Débats, N° 2, Le théâtre contemporain, Paris, A. Fayard, 1952.

449. GOUHIER (Henri). — *Où en sommes-nous ? Cinquante ans de théâtre.* Ibid.

450. — *Le théâtre et l'existence.* Paris, Aubier, 1952.

451. MARCEL (Gabriel). — *Théâtre et philosophie, leurs rapports dans mon œuvre.* Recherches et Débats, N° 2, Le théâtre contemporain, Paris, A. Fayard, 1952.

452. MARIO (L.). — *Ma che cos'è questo teatro.* Milano, Ceschina, in-8°, 199 p.

453. MOLÈS (A.). — *Le théâtre antique; exemple d'une esthétique fonctionnelle.* **E.Ph.** N° 1, 1951.

454. NAGLER (M.A.). — *Sources of theatrical history.* New-York, Theatre Annual Inc., 1952, 612 p. Bibliog., index, ill. **C.R.**

455. PICARD (Ch.). — *Dionysos et le « Dionysisme » antique.* Revue d'Athènes, mai 1952.

456. PICHETTE (Henri). — *Portrait de la poésie.* **L.F.** 23 mai 1952.

457. — *Le cœur est un théâtre qui bat.* **A.** N° 358.

458. REBELLO (L.F.). — *Por un teatro ao Ar livre.* Ler, N° 7, 1952.

459. ROTA (Titina). — *Passione per la scena.* **B.V.** N° 8, 1952.

460. SCHNEIDER (Daniel E.). — *The psychoanalyst and the artist.* New-York, 1952.

461. VILAR (Jean). — *Pour la magie contre le théâtre bourgeois.* **A.** N° 358.

### *b)* Le théâtre et la vie politique et sociale — Le public

462. — *Le Public.* **T.M.** N° 2, 1952.
Ch. LANDSTONE, *Le public;* B.L. DEUTSCH, *La propagande;* W.F. KERR, *L'influence de la critique;* G. BERGMANN, J. HUISMANN, P. VEHRLI, H. RICHS, ISAAC, *Vers un plus grand public,* etc.

463. CHANCEREL (Léon). — *Le monde moderne, l'Eglise et le comédien.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre Contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.

464. NORDBERG (H.O.). — *Schiller's faith in a Democratic Society as reveled in « William Tell ».* The Modern Language Journal, XXXV, 2.

465. RÉGIO (José). — *O Juizo do publico.* Ler, N° [illegible] 1952.

466. SAINT-DENIS (Michel). — *Les subventions, seul moyen de faire revivre en France un théâtre de répertoire.* Combat, 16 sept. 1952.

467. TOURNIER (Jacques). — *Enquête sur le théâtre et l'Etat.* La Table Ronde, N° 55, juillet 1952.

468. VALOGNE (Catherine). — *Des protecteurs parasites.* **A.** 12 janv. 1951.

## IV

## THÉATRES ET TROUPES

### *b)* Architecture, aménagements, équipement

469. CANAC (Fr.). — *L'acoustique des théâtres antiques.* La Revue Scientifique, mai-juin 1951.

470. TRUMAN (Nevish). — *Historic furnishing.* London, Pitman.

### *c)* La représentation :
### mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc...

471. ANTONIELLI (S.). — *Lettura ed esecuzione scenica dell' opera drammatica.* **R.S.T.** N° 1, 1952.

472. ARVIDSON (A.). — *Transduktoren für Lichtregelung.* Stockholm-Malmö, Graham Brothers, 1950.

473. BRAGAGLIA (A.G.). — *Facoltá della regia.* Palcoscenico, N° 33, 1952.

474. — *Le macchine teatrali di Nicola Sabbattini.* **S.** N° 75.

475. HEWITT (B.). — *Play production, Theory and Practice.* Chicago, J.B. Lippincott Company, 500 p.

476. SCANDELLA (M.). — *Idee sulla scenografia.* **Sc.** N° 11, 1952.

477. SOUTHERN (R.) and HODGES (W.). — *Colour in the elizabethan theatre.* **T.N.** N° 3, 1952.

478. TOUCHARD (P.-A.). — *Le metteur en scène, ce pelé... ce galeux...* **A.** N° 372, 1952.

### *d)* Costume, masque, maquillage, accessoires

479. BRADSHAW (Angela). — *World costumes. London,* A. et C. Black, 1952.

480. PROSPERI (G.). — *Decadenza del costume teatrale.* **S.** N° 74, 1952.

## V

## LE COMÉDIEN

### Vie professionnelle, art et technique, pédagogie, etc...

481. — *La tragédie va-t-elle mourir ?* Enquête de J. Kohlman. Combat, 11-18 juillet 1952.
*Pourquoi n'y a-t-il plus de grands tragédiens ?*

482. — *La scuola del Teatro Drammatico diretta in Milano da Giovanni Orsini.* Milano, Alfieri, 1952, in-8°, 50 p.

483. A. P. — *Pour une nouvelle politique de l'acteur.* **A.** N° 371, 1952.

484. C. V. — *Ouverture du Centre Dramatique, rue Blanche.* **A.** 13 avril 1951.

485. GAILLARD (Ottofritz). — *Lehrbuch der Schauspielkunst. Das deutsche Stanislawskij-Buch.* Zurich, Scientia-Verlag, 1950, 240 p.

486. HALLAUER (J.W.). — *Acting : relaxation.* **D.** Déc. 1951.

487. LAGENIE (Jean). — *Précis d'articulation et de prononciation.* **E.T.** N° 13.

488. LORENZONI (P.). — *Le donne proibite delle prime compagnie teatrali.* Scena Illustrata, mai 1952.

489. STANISLAVSKI (C.). — *Le construction du personnage.* Trad. Charles Antonetti. **E.T.** N° 13.

## VI

## BIOGRAPHIES

490. ANDRAL (P.). — *Qu'il faisait bon vivre ! Souvenirs d'une comédienne.* Paris, Nouvelles Editions Latines, 1952.

*ARLETTY.*

491. PERRIN (Michel). — *Arletty.* Coll. Masques et Visages, Paris, Calmann-Levy, 1952, in-16 jésus, 140 p.

*BRASSEUR (Pierre).*

492. — *Vous n'aurez pas mes souvenirs.* **F.L.** 10 mai 1952.

493. U. F. — *La double carrière et le tempérament de Pierre Brasseur « enfant de la balle ».* **T.G.** 22 mars 1951.

*CASARÈS (Maria).*

494. — *Je vais d'instinct vers ce que je désire.* **A.** N° 360, 1952.

*COCTEAU (Jean).*

495. MILLECAM (J.-P.). — *L'Etoile de Jean Cocteau.* Paris, Ed. du Rocher, 1952, in-16, 128 p.

*COPEAU (Jacques).*

496. LERMINIER (Georges). — *André Gide et Jacques Copeau.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre Contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.

*DULLIN (Charles).*

497. CHARRAS (Charles). — *L'enfance de Charles Dullin.* **A.** 20 juil. 1951.

*FEUILLÈRE (Edwige).*

498. LA MAZIÈRE (Alice). — *Edwige Feuillère.* **J.F.B.** N° 2, 1952.

*JOUVET (Louis).*

499. — *Louis Jouvet, ses élèves et ses amis.* **L.F.** 13 août 1952.
Bernard Blier et Michel Etcheverry, *Son enseignement.* Léon Chancerel, *Plus haut et plus loin que le succès.* Pierre Soulages, *Il créait le climat du bon travail.* Catherine Valogne, *Au service du jeune théâtre,* avec des textes de Paolo Grassi, Hubert Gignoux et Maurice Sarrazin.

500. AMICO (Silvio d'). — *Ricordo di Jouvet.* **R.S.T.** N° 1, 1951.

501. BARRAULT (Jean-Louis). — *Louis Jouvet, vous étiez notre premier.* **A.** N° 370, 1952.
*Préface à* Images de Louis Jouvet.

502. BRISVILLE (J.-C.). — *Souvenir de Louis Jouvet.* **G.L.** N° 18, mars 1952.

503. G. P. — *A propos de Jouvet.* Liberté de l'Esprit, N° 24, 1952

504. GOUHIER (Henri). — *Louis Jouvet.* **V.I.** N° 10, 1951.

505. MÉLÈSE (Pierre). — *Louis Jouvet.* La Nouvelle Revue Canadienne. Vol. II, N° 1.

506. REBELLO (Luis Francisco). — *Na morte de Louis Jouvet.* Vértice, Vol. XI, N° 97.

507. TOUCHARD (P.-A.). — *Louis Jouvet libère ses secrets.* **A.** N° 373, 1952.
*Voir aussi n° 510 et p. 383.*

*LE BARGY.*

508. BOVY (Berthe). — *Les grands professeurs de théâtre : Le Bargy, mon illustre maître.* **L.F.** 23 oct. 1952.

*PITOEFF (Ludmilla).*

509. CORSI (Mario). — *Ludmilla Pitoëff.* **Sc.** N° 19, 1951.

510. MAUDUIT (Jean). — *Louis Jouvet, Ludmilla Pitoëff.* **E.** Nov. 1951.

*RENOIR (Pierre).*

511. — *Notre ami Pierre Renoir.* **L.F.** 20 mars 1952.
*Textes de Valentine Tessier, Claude Renoir, Mme Paul Cézanne fils.*

512. CHANCEREL (Léon). — *Pierre Renoir.* **L.M.** Mai 1952, N° 453.

513. DAQUIN (Louis). — *Pierre Renoir est mort hier.* Humanité, 12 mars 1952.

514. DUSSANE. — *Sept mois après la mort de Jouvet, Pierre Renoir rejoint son ami.* Samedi-Soir, 15 mars 1952.

515. REUILLARD (G.). — *Pierre Renoir est mort sept mois après Jouvet.* Paris-Normandie (Rouen), 12 mars 1952.

*TALMA.*

516. — *Les amours de Talma et de Pauline Bonaparte.* **F.L.** 25 oct. 1952.

*VILAR (Jean).*

517. — *Jean Vilar.* **T.G.** 5 juin 1952.

## VIII

## HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

### *a)* Histoire générale et origines

518. AMICO (Silvio d'). — *Al origini della commedia.* **Sc.** N° 14, 1952.

519. PAGE (D.L.). — *A new chapter in the history of greek tragedy.* Cambridge University Press, 1951, in-12, 46 p.

520. OWEN (E.T.). — *The Harmony of Aeschylus.* London, Bell, 1952.

521. WALDOCK (A.J.A.). — *Sophocles the dramatist.* Cambridge University Press, 1952.

### *d)* XVII[e] siècle

522. WADSWORTH (Ph.A.). — *New views of French classicism, in Relation to the Baroque.* **Fr.R.** XXV, 3.

*CORNEILLE (Pierre).*

523. BELIC (O.). — *Corneille et le drame bourgeois.* Casopis pro moderni filologii (Prague), nov. 1950.

524. CROCE (B.). — *Ariosto, Shakespeare e Corneille.* 4[e] édit. Bari, 1950.

*MOLIÈRE.*

525. — *Théâtre de l'année 1671 : Psyché, Fourberies de Scapin, Comtesse d'Escarbagnas.* Commentaires de René Bray. Paris, Belles Lettres, 1951.

526. DUSSANE. — *La première du Misanthrope.* **C.** LVIII, 14.

*RACINE.*

527. TILROOY (J.). — *Jean Racine.* Amsterdam, J.H. Bussy, 1952.
*Ouvrage en Hollandais.*

### e) XVIII[e] siècle

528. DOMMANGET (M.). — *Sylvain Maréchal l'Egalitaire, « l'Homme sans Dieu ».* 1750-1803. Cahiers de Spartacus, N° 17, Paris 1950, 438 p.

529. JAN (Eduard von). — *Franzoesische Freimaurerkomoedian im XVIII. Jahrhundert.* Germanische-romanische Monatsschrift, januar 1951.

### f) XIX[e] siècle

*FEYDEAU (Georges).*

530. — *Théâtre complet.* Paris, le Bélier, 1952, in-8°, 272 p.
*T. VI : Gibier de potence; Champignol malgré lui; Un fil à la patte; Notre futur; Cent millions qui tombent.*

*HUGO (Victor).*

531. DAUZAT (Albert). — *Un espagnol contemporain de Victor Hugo fut le prototype de Ruy Blas.* **N.L.** 24 juillet 1952.

532. ROUSSEAUX (André). — *Le goût du panache.* **F.** 2 avril 1952.
*A propos de* Hernani.

*LABICHE.*

533. MANERT (Rodo). — *Il y a soixante ans Labiche cessait d'écrire.* **T.G.** 11 avril 1952.

*MUSSET (Alfred de).*

534. M.G. — *Il teatro di de Musset.* **Sc.** N° 13, 1952.

*SAND (George).*

535. MAUROIS (André). — *Lelia ou la vie de George Sand.* Paris, Hachette, 1952, in-16, 570 p.

*ANOUILH (Jean).*

536. MAUDUIT (Jean). — *Anouilh ou la nostalgie de la grâce.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.
*Voir aussi n° 566.*

*AYMÉ (Marcel).*

537. — *Une tête qui tombe.* **A.** N° 354, 1952.
*A propos de* La tête des autres.

*BERNANOS (Georges).*

538. BÉGUIN (Albert). — *Le Dialogue des Carmélites de Bernanos.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.

*CLAUDEL (Paul).*

539. — *Préface inédite pour l'Echange.* **M.F.** N° 1064, avril 1952.

540. ALTER (André). — *Claudel dramaturge ou le réinventeur du verbe.* Ibid.

541. DESAINTES (M.). — *Paul Claudel et « L'Annonce faite à Marie ».* Bruxelles, de Boeck, in-8°, 126 p.
*Voir aussi n° 568.*

*COCTEAU (Jean).*

Voir N° 442.

*JARRY (Alfred).*

542. FITZGERALD (P.M.). — *The strange case of Père Ubu.* World Review, N° 23, Nlle Série.

543. LEVESQUE (J.-H.). — *Alfred Jarry.* Poètes d'Aujourd'hui, N° 24.

*MAETERLINCK (Maurice).*

544. — *L'abbé Setubal.* Fragments inédits. Biblio, N° 5, 1952.

545. BAILLY (Auguste). — *Art et morale chez Maeterlinck.* Ibid.

546. DUHAMEL (Georges). — *La gloire de Maeterlinck.* Ibid.

547. DUKAS (Paul). — *Lettre inédite à Maeterlinck.* Ibid.
*A propos de* Ariane et Barbe-Bleue.

548. GIDE (André). — Ibid.
*A propos de* Aglavaine et Selysette.

549. RÉGNIER (H. de). — Ibid.
*A propos de* Joyzelle.

*MAULNIER (Thierry).*

Voir N° 442.

*MAURIAC (François).*

550. VIAL (F.). — *The plays of Mauriac.* Renascence, IV, I.

*MONTHERLANT (Henry de).*

551. — *La création d'une œuvre dramatique.* **J.F.B.** N° 2, 1952.

552. — *Mes personnages majeurs Ferrante et Alvaro.* Ibid. N° 1.

553. — *Présentation de Pasiphaé.* Le Journal du Rideau, N° 7.

554. BRUÉZIÈRE (Maurice). — *Portée morale et humaine du théâtre de Montherlant.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.

555. CHEVALIER (Cl.). — *L'œuvre de Montherlant.* **J.F.B.** N° 1, 1952.

556. DESNUES (R.-M.). — *Henry de Montherlant.* Lectures, février 1952.

557. DUSBACH (Fred de). — *Visite à Montherlant.* Vie, Art, Cité, N° 6, 1951.

558. JOUHANDEAU (M.). — *J'aime Henry de Montherlant.* **A.** N° 361, 1952.
*Voir aussi n° 746.*

*OBEY (André).*

559. LERMINIER (Georges). — *Le Lazare d'André Obey.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.

*PICHETTE (Henri).*

560. ARAGON. — *L'âge de Pichette.* **L.F.** 23 mai 1952.

*ROBLES (Emmanuel).*

561. SION (Georges). — *Emmanuel Robles, romancier et dramaturge.* Le Journal du Rideau, N° 5, 1952.

*ROSTAND (Edmond).*

562. MARIE (André). — *Un hommage à Edmond Rostand.* **A.** N° 374, 1952.

*SALACROU (Armand).*

563. VAN DEN ESCH (José). — *Le drame d'une foi qui se cherche : Armand Salacrou.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.

*SARTRE (Jean-Paul).*

564. DELLA TERZA (D.). — *Jean-Paul Sartre.* Belfagor, 31 juillet 1952.

565. ESCUDERO (G.). — *Aventura demoniaca de Jean-Paul Sartre.* Letras del Ecuador, VI, 69.

566. MARCEL (Gabriel). — *Sartre, Anouilh et le problème de Dieu.* La Nouvelle Revue Canadienne, I, 4.

567. PERROUD (Robert). — *Jean-Paul Sartre narrator et dramaturgo.* Vita e Pensiero, janv. 1951.

568. RUSSELL (J.). — *Sartre and Claudel.* World Review, N° 35.

*Voir aussi n° 442.*

*SCHLUMBERGER (Jean).*

569. ARLAND (Marcel). — *Jean Schlumberger a soixante-quinze ans.* **N.L.** 24 mai 1952.

*VITRAC (Roger).*

570. — *Destins inachevés.* Ibid. 7 février 1952.

## IX

## HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

### *a)* Paris

571. — *Huit critiques en quête d'auteurs :* Marc Beigbeder, Robert Kemp. J.-J. Gautier, Morvan Lebesque, G. Marcel, Th. Maulnier, G. Neveux. **A.** N° 363.

*Enquête sur la saison théâtrale.*

572. CLOUARD (H.). — *Dix ans de théâtre français.* La Revue Française, Noël 1951.

### *b)* Province

573. *Les chemins vicinaux sont aujourd'hui la voie royale du théâtre.* **A.** N° 365, 1952.

*Interview de* Jean Dasté, H. Gignoux, M. Sarrazin, A. Clavé, L. Baumier (*représentant* G. Baty).

574. CÉZAN (Claude). — *Le Grenier de Toulouse tel que je l'ai vu.* Toulouse, Privat, 1952, 130 p. ill. **C.R.**

575. THORENT (André). — *Le Grenier, une troupe toulousaine.* Combat, 10 sept. 1952.

576. CLAVÉ (André). — *Engagé pour dix ans je croyais devoir partir au bout de six mois.* Ibid. 15 sept. 1952.

*Sur le Centre Dramatique de l'Est.*

577. CLERMONT (René). — *Un bain de jouvence : le théâtre de plein air.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.

578. GIGNOUX (Hubert). — *Notre public ne réclame pas de créations.* Combat, 11 sept. 1952.

*Sur le Centre Dramatique de l'Ouest.*

579. KEMP (Robert). — *Les Festivals.* **P.F.** Sept. 1952.

580. LÉON (Georges). — *Quand Rodrigue se fait corsaire.* **L.F.** 21 août 1952.

581. NEVEUX (G.)., TOURNAIRE (H.), BRIDAULT (Y.), KORÈNE (V.). — *Plein feux sur les Festivals.* **A.** N° 365, 1952.

*Lyon, Le Mans, Angers.*

582. SAUREL (Renée). — *Ombres et reflets sur un Festival : Molière, Musset, Giraudoux à Aix-les-Bains.* **L.F.** 4 sept. 1952.

583. SOURY (G.) et LAGARDE (A.). — *Le théâtre Cocherie.* Inter-Forain, N° 119.

584. TROUGNAC (Jean). — *Molière à Agen.* Revue de l'Agenais, N° 11, 1952.

### *d)* Théâtre populaire urbain et rural

585. GENÊT (P.). — *Le théâtre au village.* L'Ecole Publique, N° 25.

### *e)* Territoires d'outre-mer

586. BERTRAND (G.). — *Une expérience théâtrale à Madagascar.* **E.T.** N° 13.

## X

## HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

ALLEMAGNE

587. DARCANTE (Jean). — *Le théâtre foisonne de l'autre côté du Rhin.* **A.** N° 361.

588. KRINGS (H.). *Theater in unserer Zeit.* Frankfurter Hefte, VI, 9.

589. VECCHIO-VERDERAME (A.). — *Panorama del teatro tedesco.* **Sc.** N° 12, 1952.

*BRECHT (Bertolt).*

590. SKELTON (G.). — *Bertolt Brecht's Mutter Courage.* World Review. N° 23, Nlle Série.

*GOETHE.*

591. — *Briefe der Jahre 1764-1786.* Artemis Verlag, Zurich, 1951, 1295 p.

592. — *Goethe Bicentennial Studies.* Bloomington, Indiana, in-4°, 325 p.
O.J. Brendel, *Iphigenie auf Tauris.* E.D. Seeber, *Litterature and the question of suicide : Werther in France.* J.R. Kantor, *Goethe's place in modern science.* P. Nette, *Goethe and Mozart.* H. Jäger, *The problem of Faust's salvation.* H.J. Meessen, *Clavigo and Stella.* H.H. Remak : *Goethe and Stendhal.* N. Furst, *The pentology of Goethe's Faust.*

593. BUTLER (E.M.). — *The fortunes of Faust.* Cambridge University Press, 1952, 382 p., 8 ill.
*Le mythe de Faust en Allemagne, France, Angleterre. Etude sur l'esprit faustien.*

594. ERRANTE (V.). - *Il mito di Faust.* Firenze, Sansoni, 1952, in-8°, XI, 276 p.
*Commento alla prima parte della tragedia di Goethe.*

595. HERING (Robert). — *Wilhelm Meister und Faust.* Frankfurt, Schulke-Bulmke, 1952, 478 p.

596. QUABBE (G.). — *Goethes Freunde.* Stuttgart, Koehler, 1949.

597. STRICH (F.). — *Goethe und die Weltliteratur.* Berne Francke, 1946, 408 p.

*RILKE (Rainer-Maria).*

598. ZURBACH (Alice). — *Notes à propos de Rainer-Maria Rilke.* **E.T.** N° 13.

*SCHILLER.*

599. MAY (R.). — *Die « Realistische Wendung » und « Neue Tragik » in Schiller's « Demetrius ».* Germanische-Romanische Monatsschrift, juillet 1951.

600. OPPERMANN (H.). — *Schiller und Vergil.* Gymnasium, LVIII, 4.

601. WITTE (W.). *Schiller.* Oxford, Blackwell, 1949, XVII-211.
*Voir aussi n° 464.*

AUSTRALIE

602. PALMER (V.). — *Louis Esson and the Australian Theatre.* Melbourne, Georgian House, 1948, 114 p.

AUTRICHE

603. BENETTI (S.). — *Risveglio del teatro Austriaco.* **S.** N° 75, 1952.

604. JENKINS (S.P.). — *The Oberammergau Passion Play.* German Life and Letters, oct. 1951.

605. PARIS (Jean). — *Hugo von Hoffmansthal.* **M.F.** N° 1068, 1952.

BELGIQUE

606. DOISY (Marcel). — *Herman Closson et « L'Epreuve du Feu ».* Le Journal du Rideau, N° 7, 1952.

607. LILAR (Suzanne). — *Soixante ans de théâtre.* Bruxelles, La Renaissance du Livre.

CUBA

608. ORTIZ (Fernando). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba.* La Habana, Ministerio de Educacion, 1951, XVI, 466 p. ill.

ESPAGNE

*HUERTA (Garcia de la).*

609. CAZENAVE (J.). — *Vicente Garcia de la Huerta à Oran, 1872.* Les Langues Neo-Latines, N° 118, 1951.
*Première représentation de* Raquel.

*LORCA (Federico Garcia).*

610. CAMPBELLA (Roy). — *Lorca.* London, Bowes an dBowes, 1952.

611. FILIPPONE (V.). — *L'anima passionta della Spagna nel Teatro di Garcia Lorca.* Ridotto, N° 16, 1952.

612. FLECKNIAKOSKA (J.L.). — *L'univers poétique de F.G. Lorca.* Paris, Edit. Bière, 14×19, 146 p.

613. RISLEY (Edward C.). — *Considerations on the poetry of Garcia Lorca.* The Dublin Magazine, XXVII, 1.

*LOPE DE VEGA.*

614. MENENDEZ-PIDAL (Maria Goyri de). — *La Celia de Lope de Vega.* Nueva Revista de Filologia Espanola, oct.-déc. 1950.

*MARQUINO (Eduardo).*

615. GERGERÈS (J.P.). — *Les thèmes dramatiques chez Eduardo Martino.* Les Langues Néo-Latines, N° 122, 1952.

*ROJAS.*

616. ASCENCIO (M.J.). — *El tempo en « La Celestina ».* **H.R.** XX, 1.

ÉTATS-UNIS

617. CHARON (Jacques). — *Panorama New-Yorkais. Le Théâtre en formation.* **A.** N°s 360 et 363.

618. GLICKSBERG (Ch. I.). — *The Jewish element in American Drama.* The Chicago Jewish Forum, X, 2.

619. KAZIN (Alfred). — *Storia della letteratura americana.* Milano Longanesi, 1952, in-16, 686 p.

620. SQUARZINA (L.). — *5000 miglia di teatro.* **S.** N° 73, 1952.
*L'organizzazione e la vita dei teatri in America da New-York a Los Angeles : impressioni di un registo italiano.*

621. VILLIERS (André). — *Théâtre et technicité aux Etats-Unis.* **S.E.T.** N°s 29-30.

GRANDE-BRETAGNE

622. BROOK (Donald). — *Romance of the english theatre.* London Rockliff, 216×137, 240 p. Nlle Edit. rev. et aug.

623. CLINTON-BADDELEY (V.C.). — *The burlesque tradition in the english theatre after 1660.* London, Methuen C° Ltd, 1952, bibliog., ind., ill., 152 p.

624. DODDS (Hope). — *A performance at Seaton Delaval Hall in 1790.* **T.N.** N° 3, 1952.

625. DUNKEL (W.D.). — *Kean's portrayal of Cardinal Wolsey.* Ibid, N° 2.

626. FOX (L.). — *The Stratford collections.* Ibid, N° 3.

627. GRANT (James). — *Penny theatres.* London 1952, The Society for Theatre Research (Pamphlet series, N° 1, 1950-52), 36 p. ill.

628. HOBSON (Harold). — *Verdict at midnight.* London Longmans, Green and C°, 1952, 199 p.
*Sixty years of dramatic criticism.*

629. HOGAN (Ch. Beecher). — *18th century actors in the D.N.B.* **T.N.** N° 3 et N° 4, 1952.

630. MACQUEEN-POPE (W.). — *Ladies First.* London, Allen, 1952, 216×137, 384 p.

631. POGSON (Rex). — *Miss Horniman and the Gaiety Theatre Manchester.* Préface de St John Ervine. London, Rockliff, XVI, 216 p. ill., index.

632. PRIGENT (Colette). — *De Graham Greene à Shakespeare.* La Nouvelle Critique, III, 30.

633. SPEAIGHT (Robert). — *Irving and Poel.* Drama, Summer, 1952.

634. TROUBRIDGE (St V.). — *Some pseudonyms of Dramatic authors 1800-1900.* **T.N.** N° 3, 1952.

*BEN JONSON.*

635. — *Five plays by Ben Jonson.* London, O.U.P., 1952, 584 p.

*ELIOT (T.S.).*

636. ADAIR (P.M.). — *Mr Eliot's « Murder in the Cathedral ».* The Cambridge Journal, IV, 2.

637. FLUCHÈRE (Henri). — *La réunion de famille de T.S. Eliot.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre Contemporain, Paris, A. Fayard, 1952.

*MARLOWE.*

638. — *Marlowe.* English, Autumn 1951.

*O'CASEY (Sean).*

639. VILÇA (Mario). — *Sean O'Casey e o movimento dramatico irlandès.* Vertice N° 96-97, 1951.

*O'NEILL (Eugène).*

640. WOOD KRUTCH (Joseph). — *Eugène O'Neill, the lonely Revolutionnary.* Theatre Arts, april 1952.

*SHAKESPEARE.*

641. *Shakespeare et les prologues.* English, Autumn 1951.

642. — *Henry VI,* Edit. par J.D. Wilson. Cambridge University Press, 1952, 3 vol. 278, 275, 271 p. Notes et introduction.

643. ARNOLD (Paul). — *Occultisme de Shakespeare.* France-Asie, VI, 63.

644. BRADBROOK (M.C.). — *Shakespeare and Elizabethan Poetry.* London, Chatto, 1952.

645. CARRIÈRE (F.). — *Le théâtre de Shakespeare, reflet du monde platonicien.* Langues Modernes, nov. 1951.

646. COUSTER (P.J.). — *La saison Shakespeare (Stratford).* Beaux Arts, N° 577, 1952.

647. GRAIG (Hardin) — *Shakespeare and the Here and Now.* P.M.L.A., LXII, 1.

648. DUTHIE (G.H.). — *Shakespeare.* London, Hutchinson, 1952.

649. FERGUSON (F.). — *Filosofia e teatralitá in « Measure for Measure ».* **R.S.T.** N° 1, 1952.

650. GODDARD (H.C.). — *The meaning of Shakespeare.* University of Chicago Press, 1951, 691 p.

651. KOFFKA (F.). — *Seitenlicht auf Shakespeare.* Deutsche Rundschau, LXVII, 12.

652. LAMBIN (G.). — *Sur les traces d'un Shakespeare inconnu.* Les Langues Modernes, nov. 1951.

653. MADARIAGA (S. de). — *On Hamlet.* London, Hollis and Carter, 1948, XII, 130 p.

654. MARSHALL (Herbert). — *Hamlet throuhg the ages.* London, Rockliff, 243×152, 184 p. **C.R.**

655. PROUTY (Ch. T.). — *The sources of « Much ado about Nothing ».* London, Cumberlege, 1952.

656. SCHRICK (W.). — *Solar Symbolism and related Imagery in Shakespeare. Some possible inferences.* Rev. Belge de Philologie et d'Histoire, N° 1, 1951.

657. SEWELL (A.). — *Character and Society in Shakespeare.* London O.U.P., 1952.

658. THOMSON (J.A.K.). — *Shakespeare and the classics.* London, Allen and Unwin, 1952.

659. WELLES (Orson). — *Shakespeare et la tradition.* **N.L.** 8 mai 1952.

660. WILSON (Dover) et WORSLEY (T.C.). — *Shakespeare's histories at Stratford 1951.* London, Max Reinhardt, 1952, 96 ill.

661. WILSON (Dover). — *What happens in Hamlet.* Cambridge University Press, 1951, 379 p., Nlle édit. rev. et augm.

*Voir aussi n° 524.*

*SHAW (G.B.).*

662. CHESTERTON (G.K.). — *G.B. Shaw.* Bari, Leonardo da Vinci, s.i.d., in-8°, 263 p.

663. CRANE (M.). — *Pygmalion : B. Shaw's dramatic theory and practice,* **P.M.L.A.**, déc. 1951.

664. SCHMIDT (K.). — *Das Alterswerk G.B. Shaws. Die Lebenden Fremdsprachen,* III, 12.

665. TERRON (Carlo). — *G.B. Shaw.* **S.** N° 74, 1952.

*SYNGE.*

666. PRICE (A.F.). — *A consideration of Synge's « The Shadow of the Glen ».* The Dublin Magazine, XXVI, 4.

GRÈCE

667. CHILLEMI (G.). — *Teatro classico in Grecia.* **Sc.** N° 13. 1952.

668. LAGHOS (L.). — *Sur l'art dramatique de la Grèce contemporaine.* Rev. d'Athènes, avril 1952.

HONGRIE

669. M. C. — *L'autore di « Liliom » è morte a New-York.* **Sc.** N° 8, 1952.

670. TERRON (C.). — *Il Commediografo absurgico : Ferenc Molnar.* **S.** N° 72, 1952.

ITALIE

671. — *Della scissione tra la cultura e il teatro.* Enquête de **S.** N°s 72 à 75, 1952.

*Sur la crise du théâtre italien. Réponses de :* Giovanni Comisso, Massimo Bontempelli, Gian Stuparich, Michele Prisco, Arnoldo Frateili, Elio Vittorini, Giuseppe Marotta, Bonaventura Tecchi, Paolo Masino, Domenico Rea, Dino Ruzzati, Bruno Cigognani, A.G. Bragaglia, Lorenzo Gigli, Italo Calvini, Giuseppe Berto, Elio Talarico, Carlo Bernari, Aldo Capasso, Raffaele la Capria.

672. — *La production théâtrale des auteurs italiens contemporains.* **E.I.D.T.** N° 3, 1952.

673. — *Rivive in forme moderne il grande teatro cristiano del Medioveo.* Palcoscenico, N° 33, 1952, ill.

*A propos d'une représentation de la « Leggenda di Teodelinda ».*

674. — *Sujet des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale 1951-52.* **E.I.D.T.** N° 3, 1952.

675. AMICO (S. d'). — *Salvare il teatro d'Arte.* **S.** N° 75, 1952.

*Lettre à Giulio Andreotti.*

676. — *Adriano Tilgher.* **R.S.T.** N° 1, 1952.

677. ANTONETTI (Charles). — *Le Piccolo Teatro de Milan.* **E.T.** N° 13.

678. ANGELIS (A. de). — *Virgilio Marchi architetto teatrale.* **Sc.** N° 14, 1952.

679. CASTELLO (G.C.). — *Le conquiste critiche della regia italiana.* Ibid. N° 11.

680. CIAMPI (A.). — *I 70 anni della societa autori.* Ibid. N° 10.

*Sur la Société des Auteurs en Italie.*

681. CORSI (Mario). — *E morto Renato Simoni.* Ibid. N° 14.

682. FANTASIO. — *Un maestro : Renato Simoni.* Ibid. N° 5.

683. CORTI (M.). — *I primi passi de un teatro.* **R.S.T.** N° 1, 1952.

684. DUSE (E.). — *I nostri autori : E.F. Palmieri e il duo mondo paesano.* **Sc.** N° 5, 1952.

685. HERMET (Augusto). — *La Scala massimo teatro europeo.* **Sc. I.**, mai 1952.

686. MARZIO (D.). — *Prossimamente : spettacoli al Colosseo.* **Sc.** N° 14, 1952.

687. MINERVINI (R.). — *Il teatro di Corte restituito alla reggia di Napoli.* Ibid. N° 5.

688. ONORATO. — *Fasti dell' antico San Ferdinando : Don Federico Stella e Don Peppe a traditore.* Ibid. N° 10.

689. SIMONI (Renato). — *Trente ans de chronique théâtrale.* Turin, S.E.I., 1952.

690. ZAJOTTI (A.). — *I nostri autori : sincerità di Enzo Duse.* **Sc.** N° 11, 1952.

*Voir aussi nos 436, 452, 482.*

*GOLDONI.*

691. BACCHELLI (R.). — *I « Rusteghi » di Goldoni.* **R.S.T.** N° 1, 1952.

692. ORTOLANI (G.). — *I duecent' anni di Mirandolina.* **B.V.** N° 8, 1952.
*Analyse du caractère de Mirandoline dans la « Locandiera ».*

693. ZAJOTTI (A.). — *La casa di Goldoni a San Tomà.* **Sc.** N° 5, 1952.

*RUZZANTE.*

694. BRUNELLI (B.). — *Il ritorno di Ruzzante.* **R.S.T.** N° 1, 1952.

695. ZORZI (L.). — *Note ruzantesche : la « Moscheta ».* Ibid.

*PIRANDELLO.*

696. MIQUEL (J.B.). — *En relisant Henri IV de Pirandello.* Les Langues Néo-Latines, N° 132, 1952.
*Voir aussi n° 439.*

JAPON

697. R.S. — *A Japanese theatre exposition.* **T.N.** Vol. 6, N° 4, ill.

698. STAFFORD (L.M.). — *Theatre of Japan.* Dramatics, mars 1952.

PAYS SCANDINAVES

699. DOAT (Jan). — *J'ai découvert un théâtre « moderne » vieux de trois siècles.* Combat, 12 mai 1952.

PORTUGAL

700. FIGUEIREDO (F. de). — *A epica Portuguesa no Sécolo XVI.* Sao Paulo, 1950.
*Lettre de Ochao de Ysagaga où sont décrits les « momos » représentés en 1500 par la cour du roi Emmanuel Ier in B.H.T.P., n° 1, 1952.*

701. FRÈCHES (C.H.). — *Les « Comédias » de Simão Machado (II), Comedia da Pastora Alfea.* **B.H.T.P.** N° 1, 1952.

702. RÉVAH (I.S.). — *Edition critique du « romance » de Don Duardos et Flérida.* Ibid.

703. SAUNAL (D.). — *Textes inédits d'Almeida Garrett. Fragments d'œuvres dramatiques. Iphigenia em Tauride, Edipo em Colona.* Ibid.

U.R.S.S.

704. ARONSON (Gregor). — *Dirigisme dans l'art dramatique.* Articles et Documents édités par la Présidence du Conseil, N° 2486, 1952.

705. BERKER (P.N.). — *La comédie russe au XVIIIe siècle.* Moscou-Leningrad, 1950 (en russe).

706. FERSEN (A.). — *L'ultime Stanislavsky.* **S.** N° 75, 1952.

707. LO GATTO (E.). — *Storia del teatro russo.* Firenze, Sansoni, 1952, vol. I, in-8°, 628 p. ill.

*TCHECHOV (Anton).*

708. HINGLEY (R.). — *Chekhov. A biographical and critical study.* London, Allen and Unwin, 1950, XI-278 p., 7 ill.

709. POPKIN (H.). — *Chekhov the ironic spectator.* Theatre Arts, mars 1952.

*GOGOL (Nicolas).*

710. CORSI (Mario). — *Gogol e il suo teatro.* **Sc.** N° 9, 1952.

711. GOLDBERG (H.). — *Gogol in der russischen Literatur.* Heute und Morgen, 1952, 3.

712. NABOKOV (V.). — *Mort et jeunesse de Gogol.* Table Ronde, N° 54, juin 1952.

713. SURCHI (Sergio). — *Le tragiche figurine del teatro di Gogol,* **S.** N° 73, 1952.

YOUGOSLAVIE

714. DUPIERREUX (R.). — *Le théâtre yougoslave.* Le Journal du Rideau, N° 6, 1952.

715. LAURIE (Edith). — *The theatre expands in Yugoslavia.* Theatre Arts, april 1952.

716. M.N. — *Le théâtre Yougoslave.* Questions actuelles du Socialisme, N° 12, 1952.

*Avec le répertoire des théâtres de Belgrade, Zagreb, Yubljana pour 1951 et 1952.*

## XI

## RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

717. — *Le théâtre italien à l'étranger.* **E.P.D.I.** N° 2, 1952.

718. GRASSI (Paolo). — *Gens de théâtre de tous les pays, unissez-vous.* **A.** N° 371, 1952.

719. ANON. — *Puschkin und die Weltliteratur.* Roland von Berlin, 1949, N° 23.

720. SHIRMUNSKY (W.). — *Puschkin und die Literatur des Westerns.* Seim und Form, 1943, N° 3.

721. WEIDLE (W.). — *Puschkin und das Abendland.* Merkur Deutsche Zutschrift für europäisches Denken. 1949, fasc. 7.

ALLEMAGNE - ÉTATS-UNIS

722. WEISERT (J.J.). — *Critical reception of Gehr. Hauptmann's « The sunken Bell » on the American Stage.* Monatshefte, april-may 1951.

AMÉRIQUE LATINE - ESPAGNE

723. BLANCO (Manuel Garcia). — *Voces americanas en el teatro de Tirso de Molina.* Boletin del Instituto Caro y Cuervo, 1951.

AURICHE-SUÈDE

724. ALKER (E.). — *Hofmannsthal as the Hero of a swedish drama.* German Life and Letters, juillet 1951.

NORVÈGE-FRANCE

725. BARRAULT (Jean-Louis). — *Ce que je dois à Knut Hamsun.* **A.** 29 fév. 1952.

ESPAGNE-AMÉRIQUE LATINE

726. PASQUARIELLO (A.M.). — *The « Entremeses » in 16th Spanish America.* The Hispanic Historical Review, XXXII-I.

ESPAGNE-U.R.S.S.

727. MALKIEL (Y.). — *Cervantes in 19th century Russia.* Comparative Literature, III, 4.

FRANCE-ALLEMAGNE

728. — *Le problème des échanges-littéraires et artistiques entre la France et l'Allemagne.* Allemagne d'Aujourd'hui, N° 2, mars-avril 1952.

729. MARTIN DU GARD (Maurice). — *A la recherche de Giraudoux.* **O.** 18 juillet 1951.

*Notes sur* Amphitryon *en Allemagne,* Siegfried *en Espagne et la première de* Sodome et Gomorrhe.

730. R.F. — *Le théâtre français a rempli sa mission.* **J.F.B.** N° 2, 1952.

FRANCE - GRANDE-BRETAGNE

731. STERN (G.B.). — *Anouilh in English.* Drama, Summer 1952.

732. WORSLEY (T.C.). — *Anouilh in English.* Britain To day, N° 191.

FRANCE-ITALIE

733. — *Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault in Italia.* **S.** N° 72, 1952.

734. MUSSET (A. de). — *Commedie e proverbi.* Trad. de A. Richelmy. Préface de P.P. Trompeo. Turin, Einaudi, 1952, in-8°, XVII-733 p.

GRANDE-BRETAGNE - ALLEMAGNE

735. BARKELEY (R.). — *Gladstone and Schiller's « Wallenstein ».* German Life and Letters. Oct. 1950.

736. OPPEL (H.). — *Das Shakespeare. Bild Goethes.* Mainz, Verlag Kirchheim 1950, 118 p.

737. LUTHI (H.G.). — *Das deutsche Hamletbild seit Goethe.* Berne, Paul Raupt, 1951, 193 p.

GRANDE-BRETAGNE - ESPAGNE

738. FITZ-GERALD (A.). — *Shakespeare in Spain and Spanish America.* The Modern Language Journal, XXXV, 8.

GRANDE-BRETAGNE - U.R.S.S.

739. GIBIAN (G.). — *Shakespeare in Soviet Russia.* The Russian Review XI, 1.

740. TRENGUTT (S.). — *Shakespeare au théâtre de Léningrad.* Varsovie, Nowa Kultura, 1951.

ITALIE - FRANCE

741. CHASTAING (M.). — *L'uomo come protagonista nel teatro francese contemporeneo.* **R.S.T.** N° 1, 1952.

*Influence de Pirandello sur le théâtre français contemporain.*

FRANCE - PAYS SCANDINAVES

742. PERSSON (O.). — *Les dramaturges français sont trop catholiques pour les Suédois.* **A.** N° 356, 1952.

PAYS SCANDINAVES - ITALIE

743. STRINDBERG. — *Teatro,* a cura di G. Oreglia. Torino, S.E.I., 1951, in-8°, LV-700 p.

U.R.S.S. - GRANDE-BRETAGNE

744. LEFÈVRE (G.). — *Gogol and anglo-russian Literary Relation during the Crimean War.* ASEER, av. 1949.

## XIII

## LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

### *a)* Le théâtre amateur

745. — *Amateur Stage handbooks.* Stacey Publications, London, 1952.

746. JEANNE (René). — *Quand nos prisonniers jouaient « La Reine Morte » au stalag.* **J.F.B.** N° 2, 1952.

747. MAHERT (Rodo). — *Bienne, carrefour des sociétés théâtrales d'amateurs du pays romand et même d'au-delà.* **T.G.** 28 mars et 10 avril 1952.

### *b)* Théâtre scolaire, universitaire

748. ASFORA (P.). — *Teatro do Estudante de Pernambuco.* Guaira, mai 1952.

749. BROWNE (Martin). — *The universities and the theatre.* London, Allen and Unwin.

750. CARLIER (J.). — *Les étudiants de la « la Caravelle » redonnent le goût des classiques aux habitants de Lourmarin.* Combat, 18 juillet 1952.

751. OLLIVIER (J.). — *La jeunesse étudiante et le théâtre.* Combat, 7 mai 1952.

### *c)* Théâtre pour la Jeunesse et pour l'Enfance

752. C.A. — *Le Congrès International de Bruxelles pour le Théâtre par la Jeunesse.* **E.T.** N° 13.

753. RIPAMONTI (I.). — *Un teatro nella steppa dei Chirghisi.* **S.** N° 74, 1952, ill.

754. SIMON (Louis). — *La création dramatique.* Educateurs, N° 39.

755. — *Théâtre et Jeunesse.* **T.M.** Vol. 2, N° 3.
*Au Sommaire :* Léon Chancerel, *Editorial;* André Josset, John Allen, *La Conférence internationale de Paris sur le Théâtre et la Jeunesse;* George Ervine, *Le théâtre pour les enfants, un art différent;* Campton Bell, *Psychologie du jeune spectateur.*
*Le théâtre par les jeunes :* Marie Dienesch, *Jeu dramatique et théâtre scolaire;* Olga Obry, Isabel B. Burger, Andrew Campbell, *Commentaires;* Frances Mackenzie, *Dans un camp de la British Drama League.*
*Le théâtre pour les adolescents :* Thomas P. Hejle, *Représentations pour écoliers au Danemark.*

### *d)* Théâtre à l'usine et dans les entreprises

756. — *La ville de Nowa-Huta a déjà son théâtre.* Bureau d'Informations Polonais, Bulletin N° 221, 1952.

## XIV

## PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, etc...

757. ADRIAN. — *En marge de la réouverture de Médrano.* Inter-Forain, N° 120.

758. — *La tragédie Clérans.* Ibid. N° 118.

759. RÉMY (Tristan). — *Sur les cirques itinérants.* **L.F.** 27 août 1952.

760. SEGRENT (Alain). — *Barnum.* Paris, P. Horay, 1952.

761. — *Le cirque dans l'Univers.* 2e trimestre 1952.
*Au Sommaire :* H. Thétard, *L'âme du cirque;* P. Lévy, *La saison clownesque;* Viator, *Trois dompteurs - Chapiteaux et cirques stables;* A. Court, *Les Perchistes;* Henry Thétard, *Le Cirque Bouthors.*
*Le Cirque à l'Etranger,* etc.

762. ALSTETTER (M.F.). — *Children and puppetts.* Puppetry Journal, march-april 1952.

763. BLICKLE (Pg). — *Punch.* Ibid.

764. MEILINK (W.). — *Handboek voor de Poppenspeler.* Mechelen, Het Poppenspel 1952, 72 p. ill.

765. PARSONS (L.). — *Music and the puppet show.* Puppetry Journal, march-april 1952.

## XV

## RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

### *a)* Musique

766. — *L'influence de la mise en scène sur l'avenir du théâtre lyrique.* **T.M.** Vol. II, N° 1.
*Enquête d'André Boll. Réponses de :* Dennis Arundell, Pierre Bertin, Rudolf Bing, Xavier de Courville, Jan Doat, Walter Felsenstein, Joseph Gielen, Joseph Gregor, Tyrone Guthrie, Bronislas Horowicz, Werner Kelch, Oscar Fritz Schub, Heinz Tietgen, Margaret Webster.

767. CHALUPT (René). — *Messages nouveaux de la musique et de la danse.* **P.F.** Juillet-août 1952.

768. CHANDLER (St.). — *Goethe et Beethoven.* Le Thyrse, N° 5, 1952.

769. GOLEA (Antoine). — *La recherche d'une nouvelle unité dans le théâtre lyrique.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre Contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.

770. GREGOR (Joseph). — *Les compositeurs contemporains.* **T.M.** Vol. 2, N° 1.

771. LINDEN (A. van der). — *Petite histoire par l'image du théâtre lyrique au XX^e siècle.* Ibid.

772. — *Mozart et le théâtre.* Beaux Arts, N° 571, 1952.

773. SMITH (Cecil). — *La comédie musicale américaine.* **T.M.** Vol. 2, N° 1.

### *b)* Danse et ballet

774. — *L'art du ballet des origines à nos jours.* Paris, Edit. du Tambourinaire, 1952.
*Textes de* Robert Bernard, Maurice Brianchon, Maurice Brillant, Bernard Champigneulles, Georges Charensol, Edgar Degas, René Dumesnil, Pierre Gaxotte, Waldemar George, Paul Guth, André Levinson, Olivier Merlin, Pierre Michaut, Paul Morand, Anna de Noailles, Raymond Queneau, Jacques Rouché, André Villebœuf, Roger Wild.
*Illustrations* de Yves Brayer, Brianchon, Cassandre, Antony Clavé, Chapelain-Midy, Dignimont, Roland Oudot, J.-C. Moreux, Roger Wild.

775. — *L'art de la danse.* **O.B.M.** N° 1, 1952.
*Interviews de* Margot Fonteyn, Nora Kaye, Tamara Toumanova, Nina Vyroubova, *recueillies* par Olivier Perrin.

776. ANTHONY (Gordon). — *Beryl Grey.* London, Phœnix House, 1952, 104 p.

777. — *Dancers of Sadler's Wells.* Ibid. 216×137, 32 p.

778. — *Dancers of the world.* Ibid.

779. BEAUMONT (C.W.). — *Supplement to complete book of ballets.* London, Pitman, 1952.

780. — *Antonio.* London, A. and C. Black, 1952.

781. BOGDANOV-BERESOVSKY. — *Ulanova and the Soviet Ballet.* Tr. by Stephen Garry et Joan Lawson. London, MacGibbon and Kee, 1952.

782. BHAVNANI (E.). — *Indian Dancing.* Eastern World, VI. 1.

783. DOLGOPOLOV. — *Le ballet, art majeur.* **E.S.** N° 50, 1952.

784. GIBBON (Monk). — *An intruder at the ballet.* London, Phœnix House, 1952, 128 p. ill.

785. LIFAR (Serge). — *Mes deux dernières créations.* **O.B.M.** N° 1, 1952.

786. LOMBARDIN (Raymonde). — *Notes sur le rythme.* **E.T.** N° 13.

787. MARA. — *Notes sur la danse au Cambodge.* Ibid.

788. MAZZAROCHI (G.). *Elementi di danza classica.* Bologna, Mareggiani, 1952, in-8°, 113 p.

789. NIJINSKY (Romola). — *The last years of Nijinsky.* London, Gollancz, 1952, 216×137.

790. TERRY (Walter). — *Les ballets d'Amérique.* **O.B.M.** N° 1, 1952.

791. WHITE (Eric Walter). — *Les nouveaux ballets anglais.* Ibid.

### *c)* Arts plastiques

792. ASSAILLY (Gisèle d'). — *Les peintres au théâtre.* **N.L.** 17 avril au 26 juin 1952.

### *d)* Cinéma

793. — *Le Festival de Venise.* N° spécial **Sc.** 15-16, 1952.

794. BARBETTI (E.). — *Shakespeare, teatro e cinema.* **Sc.** N° 9, 1952.

795. KIEHL (J.). — *Les ennemis du théâtre. Essai sur les rapports du théâtre avec le cinéma et la littérature, 1914-1939.* Neufchâtel, La Baconnière, 1951.

### *e)* Radio

796. RICHARD (R.). — *Théâtre radiophonique en France.* **L.M.** N° 452.

797. — *Théâtre radiophonique ou « audiodramaturgie ».* Recherches et Débats, N° 2, Paris, A. Fayard, 1952.

## XVI

## LA LANGUE DRAMATIQUE

798. POROHOVCHIKOV (P.S.). — *Les vers centaures.* Rédaction française de V. Volkoff. Les Cahiers du Nouvel Humanisme, 1952, 60 p.

## XVII

## THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

799. — *Bouderie du public, sévérité de la critique marquent-elles dangereusement un auteur ?* **F.L.** 16-23-30 août 1952.
*Réponses de* André Chamson, André Roussin, Loys Masson, Jean Vauthier, Georges Garampon, Jean Meckert, Barillet, Grédy.

800. FRANCK (André). — *La critique à l'emporte-pièce.* Recherches et Débats, N° 2, Le Théâtre Contemporain. Paris, A. Fayard, 1952.

801. LITTLEWOOD (S.R.). — *The art of dramatic criticism.* London Pitman, 216×137, 192 p.

802. TOUCHARD (Pierre-Aimé). — *Critique des critiques ou la tradition des clercs.* **A.** N° 375, 1952.
*Voir aussi n° 462.*

## XVIII

## ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

### *a)* Genres

803. COCTEAU (Jean). — *Sur la tragédie.* Combat, 18 juillet 1952.

804. BARELLA (G.). — *Il teatro e i generi letterari.* **Sc.** N° 8, 1952.

805. GERHARDT (M.I.). — *La pastorale. Essai d'analyse littéraire.* Diss, Leyde Van Goreum, 1950.
*Littératures italienne, espagnole, française.*

806. GOODMAN (H.P.). — *Original elements in the French and German Passion plays.* Bryn Mawr, 1950 (Sess. Doc.).

807. WINTER (M.H.). — *Le théâtre du merveilleux.* **O.B.M.** N° 1, 1952.

### *b)* Personnages

808. BRAY (René). — *La Préciosité et les Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux.* Paris, A. Michel, 1948.

809. BEDARIDA (H.). — *Christophe Colomb héros de quelques drames français de Rousseau à Claudel.* Annales de l'Université de Paris, oct-déc. 1951.

810. GALASSI-BERIA (G.). — *Inclemente il teatro al personaggio del medico.* Ridotto, N° 15, 1952.

811. ZEVACO (Michel). — *Buridan, le héros de la Tour de Nesles.* Paris, Tallandier, 1952, in-16, 253 p.

812. FLECNIAKOSKA (J.L.). — *Don Juan, personnage existentialiste.* Les Langues Néo-Latines, N° 120, 1951-52.
*Voir aussi n° 552.*

## XIX

## VARIA

813. RÉMY (Tristan). — *Le cirque Bonaventure.* Roman. Paris, Edit. de la Paix, 1952, in-16, 222 p.

814. BERSON (Simone). — *Les rencontres imaginaires.* Paris, Hachette, 1952, 185×120, 254 p.
*Molière, Racine, Corneille,* la *Du Parc,* etc.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 30 JANVIER 1953
PAR JEAN CHAFFIOTTE
71, R. BOBILLOT, PARIS

Imprimé en France — Dépôt légal 4e Trimestre 1952
Copyright : Société d'Histoire du Théâtre

# TABLE DES MATIÈRES

## 1952


Associations permanentes d'acteurs au Moyen Age (Les) par Pierre SADRON ..... 222

Béjart (La pension de Louis), par Henri BUSSON..... 250

Bibliographie ..... 163, 278, 410

Ouvrages en langue allemande (Paul ELLMARR)..... 301

Contrat entre un auteur-acteur, un jardinier et un peintre du Roi, 27 décembre 1653 (Y. M.) ..... 376

Costumes pour la représentation de la Vendicion de Joseph, 1560, par Ernest COYECQUE ..... 373

Décorateurs de théâtre d'aujourd'hui, par Hélène LECLERC ..... 235

Diderot (A propos du « paradoxe » de), par André VILLIERS ..... 379

Dorvigny (Sur la mort de), par Tristan RÉMY..... 382

Emissions Prestiges du Théâtre..... 263

Entretiens :

Molière comédien et directeur de troupe (René BRAY) ..... 260

Théâtre du Merveilleux (Le) (M.-H. WINTER)..... 260

Théâtre universitaire américain (Le) (André VILLIERS) ..... 259

Gogol et le théâtre, par Nina GOURFINKEL..... 189

In memoriam :

Baty (Gaston) ..... 258

Corney (Camille), par Paul BLANCHART..... 385

Croué (Jean), par Béatrix DUSSANE..... 256

Pitoëff (Ludmilla), par Léon CHANCEREL..... 252

Renoir (Pierre), par Léon CHANCEREL..... 254

Livres et Revues :


*Den Kongelige Danske Ballet* (Paul Bournonville).. 406

*The year's work in the theatre* 1950-1951 (R.-M. M.) 402

Arnoux (Alexandre). — *Charles Dullin, portrait brisé* (Léon Chancerel) ..... 273

Artaud (Antonin). — *Lettres à Jean-Louis Barrault* (Léon Chancerel) ..... 389

Avermaete (Roger). — *Bréviaire des Arts* (P. B.).... 387

Aubert (Louis) et Landowsky (Marcel). — *L'Orchestre* (A. B.) ..... 405

Augé-Laribé (Michel). — *Messager* (André Boll).... 404

Backvis (Claude). — *Le dramaturge Stanislas Wyspianski* (Léon Chancerel) ..... 276

Beaumont (Cyril W.). — *The Diaghilew ballet in London* (P. M.) ..... 405

Beaumont (Cyril W.) et Anthony (Gordon). — *Alicia Markowa* (P. M.) ..... 403

Billy (André). — *Sainte-Beuve, sa vie et son temps* (Léon Chancerel) ..... 389

Borrel (Eugène). — *La sonate* (A. B.)..... 405

Braun (Hans). — *Theater in Deutschland* (L. Ch.).. 387

Cadieu (Martine). — *Rosella Hightower* (P. M.)..... 404

Caruso (Dorothy). — *Caruso* (André Boll)..... 405

Cézan (Claude). — *Le Grenier de Toulouse, tel que je l'ai vu* (Léon Chancerel) ..... 390

Couton (Georges). — *Corneille et la Fronde* (Léon Chancerel) ..... 269

Davidson (Gladys). — *Ballet Biographies* (P. M.).... 407

Deierkauf-Holsboer (S.W.). — *Les difficultés d'une jeune compagnie au XVII^e siècle* (Léon Chancerel) ..... 270

Gautier (Jean-Jacques). — *Paris-sur-Scène* (Jean Nepveu-Degas) ..... 272

Goléa (Antoine). — *Pelléas et Mélisande* (André Boll) 407

Hogan (Ch. B.). — *Shakespeare in the theatre* 1701-1950 (Rose-Marie Moudouès) ..... 392

Hervin (Claude). — *Serge Golovine* (P. M.)..... 403

Hosking (G. L.). — *The life and time of Edward Alleyn, Actor, Master of the King's Bears, founder of the College of Gold's Gift at Dulwich* (Rose-Marie Moudouès) ..... 275

Hughues (Glenn). — *A history of the American Theatre* (André Villiers) ..... 266

Jones (Margo). — *Theatre in the round* (André (Villiers) ..... 267

Kelly (John). — *La querelle du théâtre en France de* 1657 *à* 1700 (Raymond Lebègue)..... 272

Labiche et Martin. — *Un chapeau de paille d'Italie* (Paul Blanchart) ..... 388

LAURENT (Jacques) et MARTINE (Claude). — *Neuf perles de culture* (Léon Chancerel) ..... 274

LEJEUNE (Honoré). — *Bruxelles Théâtre* (Paul Blanchart) ..... 266

LIFAR (Serge). — *Traité de chorégraphie* (Léon Chancerel) ..... 277

MACHABEY (Armand). — *La notation musicale* (A. B.) 405

MALHERBE (Henri). — *Carmen* (André Boll)..... 404

MANDER (Raymond) et MITCHENSON (Joë). — *Hamlet through the ages* (R.-M. M.) ..... 392

MARY-GARDEN. — *L'envers du décor* (André Boll)... 404

MEYLAN (Pierre). — *Les écrivains de la musique* (André Boll) ..... 408

NAGLER (A. M.). — *Sources of theatrical history* (Léon Chancerel) ..... 393

NOVERRE. — *Lettres sur la danse* (L. Ch.) ..... 408

OLIVIER (Juste). — *Paris en* 1830 (Rose-Marie Moudouès) ..... 390

POTTECHER (Maurice). — *Jean de l'Ours* (P. B.)..... 391

PRINDON (Deirdre). — *The Art of the dance in French litterature* (P. M.) ..... 391

PUJOS (Charles). — *Le double visage de Cyrano de Bergerac* (L. Ch.) ..... 275

ROBINSON (Lennox). — *Ireland's Abbey theatre, a history,* 1899-1951 (Rose-Marie Moudouès)..... 393

ROJINSKII (Lilian). — *Seventeenth century costume* (R.-M. M.) ..... 387

ROOS (Ervin). — *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie* (Ph. V. T.)..... 405

ROSTAND (Claude). — *La musique française contemporaine* (A. B.) ..... 409

SOUTHERN (Richard). — *Changeable scenery* (Hélène Leclerc) ..... 393

STANFORD (Derek). — *Christopher Fry, an appreciation* (R.-M. M.) ..... 402

STERN (Ernest). — *My life, my stage* (R.-M. M.).... 402

STRAUSS (Richard). — *Anecdotes et souvenirs* (André Boll) ..... 409

STROBEL (Heinrich). — *Claude Debussy* (André Boll) ..... 408

TRIBOUT DE MOREMBERT (H.). — *Le théâtre à Metz* (Léon Chancerel) ..... 269

VICTORICA (V. G.). — *El original Ballet Russe en America Latina* (P. M.) ..... 403

VIROLLEAUD (Charles). — *Le théâtre persan ou le drame de Kerbéla* (Ph. V. T.) ..... 392

WILSON (J. Dover) et WORSLEY (T. C.) — *Shakespeare's histories at Stratford* (R.-M. M.) ..... 402

WITHWORTH (Geoffroy). — *The making of a National Theatre* (Phyllis Hartnoll) ..... 275

Jouvet (Louis). N°s I-II.

Les deux Jouvet, par Pierre Brisson ..... 7
Documents biographiques ..... 17
Répertoire et rôles ..... 87
Les Tournées mondiales. « S.E. Louis Jouvet, ambassadeur du génie français », par Louis Joxe..... 119
Les Tournées de la Compagnie Louis Jouvet..... 121
La Compagnie Louis Jouvet ..... 126
Louis Jouvet à la Comédie-Française, par Pierre-Aimé Touchard ..... 132
Louis Jouvet professeur au Conservatoire, par Paul Abram ..... 134
La classe de Louis Jouvet au Conservatoire, par Jean Meyer ..... 136
Louis Jouvet esthéticien, par Georges Jamati..... 140
Louis Jouvet et la musique, par Henri Sauguet .... 145
La décentralisation dramatique, par Jacques Jaujard 149
Les films de Louis Jouvet ..... 152
La Radio ..... 155
Louis Jouvet conférencier ..... 161
Bibliographie : Ouvrages et articles de Louis Jouvet. 163
Ouvrages, études et articles sur Louis Jouvet..... 170
Supplément au N° I-II ..... 383

Lespy (François Bedeau, sieur de), par René Thomas... 249

Marionnettes :

Les marionnettes, art populaire, par Georges-Henri Rivière ..... 313
Documents conservés au Musée des Arts et Traditions Populaires ..... 316
Le Musée International de la Marionnette à Lyon, par Claude Dalbanne ..... 317
Notes techniques, par Jacques Chesnais ..... 333
Extraits du Manuel du Bon Guignoliste..... 337
Documents pour servir à l'histoire du Guignol Mourguet (d'après les enquêtes de Mlle Vincent et Pierre Soulier) ..... 338
Documents pour servir à l'histoire des marionnettes lilloises : Louis et Gustave de Budt - Edmond Thuyschaewer (d'après les enquêtes de Pierre Soulier) ..... 346
Les crèches : Besançon, Aix-en-Provence, Toulon... 356
La mort d'un marionnettiste, extraits des Mémoires inédits d'Emile-Isidore Pitou ..... 367
Le Théâtre Séraphin ..... 370

Mars (Mademoiselle), urbaniste, par Ernest Coyecque... 381

Thème du rêve dans le « Clitandre » de Pierre Corneille et « The Dreame » de Donne (Le), par Pierre Legouis ..... 377
Troupes circulantes en Bretagne au XVII[e] siècle, 1645-1654 (D[r] Merle) ..... 244, 375
Victor Hugo metteur en scène, décorateur et costumier, par Léon Chancerel ..... 232
Villes d'eaux et la circulation comique (Les) (R.-M. M.).. 382

# ILLUSTRATIONS

Affiche passe-partout (Théâtre Louis de Budt) ..... 311
Affiche de *La Tour de Nesles* (Id.) ..... 351
Affiche de *Le Festin de Pierre* (Id.) ..... 353
Affiches du Théâtre Séraphin ..... 371
Affiche du Théâtre d'Action d'Art ..... 23
Affiche de l'*Ecole des Femmes*, 1936 ..... 60
Affiche de l'Athénée-Théâtre Louis Jouvet ..... 82
*Amphitryon*, décor, 1934 ..... 98
Baty (Gaston) ..... 258
Béranger, Chauzet et Pajot (arbre généalogique)..... 326
Bérard (Christian), fac-similé d'une lettre relative à l'*Ecole des Femmes* ..... 105
Cartel (Le), fac-similé de l'acte de fondation du Cartel.. 49
Copeau (Jacques), *Ivan Karamazov* ..... 28
*Corsaire* (*Le*), décors ..... 66, 67
Crèche du Théâtre Saint-Michel, Nancy ..... 366
Crèche du « Petit Théâtre » ..... 365
Crèche d'Aix, le Joueur d'Orgue..... 362, 363
Crèche de Nice ..... 358
Crèche de Besançon ..... 356
Décor, Théâtre Louis de Budt..... 346
*Dom Juan*, décors ..... 114, 115
*Ecole des Femmes* (*L'*), décor ..... 61
*Ecole des Femmes* (*L'*), machinerie ..... 62
*Electre*, décor ..... 108
*Farce de Maître Pierre Pathelin* (*La*), projet de décor de Louis Jouvet ..... 32

*Folle de Chaillot* (*La*), décors ..... 141, 142
« Grooves », (reconstitution du mécanisme des) ..... 398
Gogol ..... 187
*Guerre de Troie n'aura pas lieu* (*La*), décor ..... 102
Guignol ..... 317, 319
Guignol Mourguet, scène vue côté coulisses ..... 341
Guignol Mourguet, plan du rez-de-chaussée ..... 340
Guignol Mourguet, coupe des coulisses ..... 342
*Illusion Comique* (*L'*), décors ..... 132, 133
Jacques (Théâtre Louis Richard) ..... 348
Jouvet (Louis), vers 1910 ..... 19
Jouvet (Louis), dans son bureau du Garrick Theatre .... 28
Jouvet (Louis), sur la terrasse de la Comédie des Champs-Elysées ..... 35
Jouvet (Louis), dans sa loge à New-York, 1951 ..... 118

Jouvet (Louis) :

*Anne Vercors* ..... 81
*Arnolphe* ..... 16, 71, 106
*Le Chevalier Hans* ..... 109
*Le chiffonnier* ..... 113
*Dom Juan* ..... 11
*Feodor Pavlovitch Karamazov* ..... 28, 29
*Hector* ..... 103
*Knock* ..... 47
*Le Margrave* ..... 101
*Messire André Aguecheek* ..... 30
*Outourou* ..... 104
*Philinte* ..... 7, 33
*Tartuffe* ..... 117
*Tom Prior* ..... 48
Jouvet (Louis) sa classe au Conservoitre, 1934 ..... 136
Jouvet (Louis), La Compagnie Louis Jouvet, 1942 ..... 122
*Jumeaux* (*Les*), dessin à la plume, de Victor Hugo ..... 233
*Knock*, maquettes de Louis Jouvet ..... 42, 43
*Machine Infernale* (*La*), décors ..... 55
*Malborough s'en va-t-en guerre*, maquette de Louis Jouvet ..... 44
Têtes de marionnettes (Théâtre Léopold Richard) ..... 355
Marionnettes populaires chinoises ..... 372
Marionnettes (familles de), croquis de Jacques Chesnais .. 334, 335
*Monsieur le Trouhadec saisi par la débauche*, décors .. 40, 41
*Mort de Sparte* (*La*), dispositif ..... 94
Mourguet (Laurent) ..... 338

*Ondine*, décors ..... 68, 69, 70, 83, 84
Pitoëff (Georges et Ludmilla) ..... 253
Pitou (Théâtre Emile), cahier de machinerie..... 368
Polichinelle ..... 331
Renoir (Pierre) :
*Ulysse* ..... 103
*Dom Luis* ..... 255
*Révizor (Le)* :
Scène finale ..... 194
Au Théâtre Alexandrine ..... 197
Au Théâtre de l'Atelier ..... 207
Dispositif de Meyerhold ..... 208
*Salmacida Spolia* :
Le trône de la Reine ..... 395
Mécanisme de la gloire ..... 394
Séraphin ..... 370
*Siegfried*, décors ..... 51, 52
Singe Jocko (Le) ..... 262
Studio des Champs-Elysées, dispositif de Louis Jouvet.. 36, 37
*Tartuffe*, décor ..... 116
*Tentation de Saint Antoine (La)*, 3 scènes aux marionnettes ..... 325
Théâtre des Lilliputiens, vignette de papier à lettre.... 323
Théâtre de l'Athénée ..... 58
Théâtre de l'Athénée, plan de la salle..... 57
Théâtre de la Comédie des Champs-Elysées..... 56
Triboulet, dessin de Victor Hugo..... 234

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

**Louis JOUVET.**

VEUILLEZ ADRESSER

## VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII[e]

**C. C. P. Paris 1699-87**

**MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.000 Frs**
**MEMBRES FONDATEURS .. 1.500 Frs**
**MEMBRES BIENFAITEURS . 3.000 Frs**

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

**La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).**

## LA COTISATION DONNE DROIT

**1° Au service régulier de la revue**

**2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...**

**3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.**

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ

*en vente :*

Gustave ATTINGER

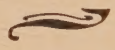
L'ESPRIT DE

# LA COMMEDIA DELL'ARTE

DANS LE THEATRE FRANÇAIS

1 vol. 24 x 16, 490 p. Bibliographie, index des noms et des pièces

**Prix : 990 Francs**



P. LEROY

# LE MECHANT

NOTES SUR UN MANUSCRIT DE GRESSET

1 plaquette 24 x 15, 24 pages avec 2 pl. hors-texte (Portrait de Gresset, par Natier, et fac-simile d'un feuillet du manuscrit)

**Prix : 100 Francs**

Henri TRIBOUT DE MOREMBERT
Archiviste de la ville de Metz

# LE THEATRE A METZ

Tome I : DU MOYEN-AGE A LA REVOLUTION

**Prix : 750 Francs**

*Le Gérant :* Olivier PERRIN